Rober
RACINE

Au square Gardette

BORÉAL

Licence enqc-13-1012473-LIQ2135909 accordée le 24 octobre 2023 à rober-racine

Les Éditions du Boréal
3970, rue Saint-Ambroise
Montréal (Québec) H4C 2C7
www.editionsboreal.qc.ca

Au square Gardette

DU MÊME AUTEUR

Le Mal de Vienne, roman, L'Hexagone, 1992.

Là-bas, tout près, roman, L'Hexagone, 1997.

Le Dictionnaire suivi de *La Musique des mots,* essai et récits, L'Hexagone, 1998.

Le Cœur de Mattingly, théâtre, Boréal, 1999.

L'Ombre de la Terre, roman, Boréal, 2002.

Les Vautours de Barcelone, roman, Boréal, 2012.

L'Atlas des films de Giotto, roman, Boréal, 2015.

La Petite Rose de Halley, roman, Boréal, 2019.

Rober Racine

Au square Gardette

COLLECTION LIBERTÉ GRANDE

Boréal

La collection « Liberté grande » est dirigée par Robert Lévesque.

© Les Éditions du Boréal 2023
Dépôt légal : 4e trimestre 2023
Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Diffusion au Canada : Dimedia
Diffusion et distribution en Europe : Interforum

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et de Bibliothèque et Archives Canada

Titre : Au square Gardette / Rober Racine.

Noms : Racine, Rober, auteur.

Collections : Collection Liberté grande.

Description : Mention de collection : Liberté grande

Identifiants : Canadiana (livre imprimé) 20230068987 | Canadiana (livre numérique) 20230068995 | ISBN 9782764627822 | ISBN 9782764637821 (PDF) | ISBN 9782764647820 (EPUB)

Vedettes-matière : RVM : Vivier, Claude, 1948-1983. | RVM : Vivier, Claude, 1948-1983—Mort et sépulture. | RVM : Compositeurs—Québec (Province)—Montréal—Biographies. | RVM : Meurtre—France—Paris. | RVMGF : Biographies.

Classification : LCC ML410.V86 R33 2023 | CDD 780.92—dc23

À Lyzane Potvin

Le tout devrait donner une impression d'éternité.

CLAUDE VIVIER

Une amitié interrompue

Mourir est inévitable. Se faire tuer après avoir été torturé par un délinquant de vingt ans ne l'est pas.

Claude Vivier a été mon ami. Nous nous sommes rencontrés pour la première fois à Montréal, le 15 octobre 1978. La dernière, ce fut par un après-midi ensoleillé de juin 1982, quelques jours avant son départ pour Paris. Il m'avait invité chez son grand ami, le compositeur Michel-Georges Brégent, dédicataire de *Siddhartha.* Nous allions entendre sur bande sa nouvelle œuvre, *Wo bist du Licht!,* qu'il m'avait dédiée, à ma grande surprise. Michel-Georges Brégent avait un excellent équipement sonore, avec d'immenses haut-parleurs accrochés aux murs, dans son appartement de l'avenue du Parc. Quelques amis de Claude étaient présents, seul Philippe Poloni m'était familier.

La musique de Claude faisait déjà partie de ma vie. Je le lui avais dit et écrit.

L'éclairage dans la pièce confinait à la pénombre. Claude se tenait à ma gauche, assis sur le bout de sa chaise, le regard fixé sur les enceintes.

Dès les premières mesures, j'ai été saisi. Était-ce le cri des cordes écrasées, les coups sur la grosse caisse, les changements de tempo, le basculement des vitesses, les paroles du discours « *I have a dream* » prononcé par Martin Luther King, celles d'un commentateur américain annonçant en direct l'assassinat de Robert

Kennedy, les journalistes Pierre Nadeau et France Nadeau de Radio-Canada lisant tour à tour la description des tortures subies par une femme lors de la guerre du Vietnam, la voix de Wilhelm Friedmann Lach lisant en allemand les strophes du poème *Der blinde Sänger* de Hölderlin choisies par Claude pour son œuvre ? Certainement. Mais surtout cette voix de femme. Cette mélodie, ample, chantée par la mezzo-soprano. Immense respiration traversant les couleurs spectrales de l'orchestre. Cette humanité-là, celle de Claude, la nôtre, émue de sa propre fragilité, vibrait en moi, partout dans l'espace.

Wo bist du Licht! m'avait profondément touché. Il y avait là une intensité, une densité de l'émotion nouvelle dans sa musique.

À la fin, Claude s'est retourné et m'a demandé : « Pis ? » Je ne pouvais répondre, encore saisi par la puissance de ce chant. J'avais l'impression d'avoir été le témoin d'un accident violent. Choc, étourdissement, perte de repères, confusion, retour au présent, cela en quelques secondes. Il arrive au tragique de badiner avec ses invités.

Peu à peu, les amis de Claude se sont mis à parler de choses et d'autres, « si on allait prendre un verre ». Ils avaient convenu de participer à un méchoui. Claude souhaitait que je me joigne à eux.

Après l'audition d'une telle œuvre, ces agapes ne me disaient rien. Je préférais demeurer dans la lumière de cette mélodie merveilleuse.

J'ai remercié Claude en le serrant dans mes bras. Je suis parti. Sur le trottoir devant l'immeuble, Claude est venu me rejoindre en courant. Il voulait connaître l'heure à laquelle j'allais présenter ma performance

Entendre la Castiglione à l'Akademie der Künste de Berlin, le 11 janvier 1983.

« J'irai te voir là-bas », m'a-t-il dit.

Je ne l'ai plus revu vivant. En décembre 1982, quelques jours avant Noël, il m'a téléphoné de Paris. Dans sa voix respirait une sorte d'exaspération de tout. Il m'a quand même réitéré son désir de venir à Berlin. Le 11 janvier, à l'entrée d'une des salles de l'Akademie, je l'ai attendu le plus longtemps possible. Il n'est pas venu. Cela m'a intrigué, le sachant ponctuel et fidèle à nos rendez-vous. J'ai présenté *Entendre la Castiglione* l'esprit ailleurs.

Il est mort dans la nuit du 7 mars 1983. Le 12 mars, dans son appartement parisien, deux amis à lui, escortés par des policiers, ont trouvé son corps sans vie, étranglé et poignardé à plusieurs endroits. Il aurait eu trente-cinq ans le 14 avril.

L'annonce de sa mort ne m'a pas vraiment étonné, ni les circonstances de celle-ci. Après un long regard dans le vide, je me suis dit : j'aimerais rencontrer celui qui a fait ça.

Depuis ce jour, leur nuit me fait signe.

Certains soirs, Claude allait là où le danger fait sa cour. Les bars gays suspects (cuirs), les bain-douche parisiens, les aventures sexuelles rémunérées ou les saunas aux vapeurs mâles exerçaient sur lui une attraction irrépressible. Peut-être voulait-il voir « jusqu'où on peut aller trop loin », selon les mots de Cocteau. Il est vrai que cette Fata Morgana aux yeux brillants a fait battre bien des cœurs et flamber maints papillons.

L'image de la flamme et du papillon est récurrente en philosophie. Elle convient bien à Claude Vivier.

« Connaître la flamme du dehors, en ignorant sa chaleur ou bien connaître la flamme elle-même, en se consumant en elle. Savoir sans Être ou Être sans Savoir, tel est le dilemme », nous rappelle Vladimir Jankélévitch.

Ce soir-là, un lundi, quand Claude a invité Pascal Dolzan chez lui, une mauvaise flamme l'a consumé à défaut de l'éclairer avec chaleur.

Ce récit est celui de mon amitié avec un homme et la recherche d'un autre, plus jeune, mais déjà vieux, qui l'a tué. S'ils échangeaient leur vie, à part l'abandon de la mère à leur naissance, ils seraient désemparés. Claude par la violence de Pascal, Dolzan par la création de Vivier. Différents dans leur façon de voyager sur terre, ils se rejoignent intérieurement plus qu'il n'y paraît. Claude Vivier s'est retrouvé dans un milieu familial propice au développement de ses dons ; l'autre non. Ou alors ce fut le cadre idéal à l'éclosion d'une révolte, peut-être présente en chacun de nous à divers degrés.

Il y a l'ami, le compositeur, le séducteur discret ou histrionique, l'image qu'il s'est créée. Le personnage devenu fiction. Il lui arrivait de se travestir, de s'habiller avec extravagance. Moins pour amuser la galerie que pour vivre fidèle à sa nature. La pianiste Françoise Thinat me dira l'avoir vu pour la dernière fois à Paris « habillé d'un costume Louis XV acheté aux Puces ». Pour d'autres, il sera l'amant, le copain, le collègue, le confident, le petit frère de sa grande sœur adoptive Gisèle, l'ami fidèle. Nous sommes un et multiple à la fois, prisme et spectre. Claude vivait profondément ce moi solo polyphonique. Il (se) syntonisait selon la situation. Une facette pour l'un, une fréquence pour

l'autre. Ou alors il opérait par renversement, mouvement rétrograde, en miroir, transposé, pour utiliser une analogie musicale. Chaque personne ayant croisé sa route, son regard, son esprit, ses écrits, sa musique surtout, aura son Vivier personnel, unique. Celui-là est vôtre, je ne puis en parler.

Nous sommes ici pour un court moment. Nous savons que le dernier appel viendra. Une fois inhumée, transformée en presque rien, rejoignant l'immensité de la poussière, cendre et demie offerte au vent ou à la mer, la présence amie d'hier sera le souvenir du présent. Elle s'incarnera parfois dans nos rêves. Il s'agira moins d'une visite, d'un retour que du surgissement de l'être *amitié*. S'amorcera alors un étrange va-et-vient. Je pense au vers fameux de Jean Racine dans *Andromaque* : « Je t'aimais inconstant, qu'aurais-je fait fidèle ? » Lorsque je disparaîtrai, à peine quelques mots subsisteront de ce Claude-et-moi là. Une amitié, contrairement à l'art, ne se perpétue pas, ni ne se lègue en héritage.

Je ne suis pas criminaliste, psychiatre, enquêteur, sociologue, musicologue ou philosophe. Je suis un homme qui s'interroge, fait des liens entre un ami compositeur, ses œuvres et ce jeune de vingt ans qui l'a tué. Un vivant qui revisite par l'écriture une amitié, la création et cette zone trouble où se rencontrent un être habité par l'idée de « mourir d'amour » et un autre par celle de tuer. L'envie de tuer nous a peut-être tous effleurés une fraction de seconde, un jour ou l'autre. Heureusement, elle se métabolise par la création, la vie. Tous n'ont pas cette chance que certains appellent la grâce. Le poète Denis Vanier affirmait : « J'écris pour ne pas tuer. » Certains individus deviennent des meurtriers parce qu'ils ne peuvent

pas créer. Pour d'autres, rares, le meurtre est l'illusion de créer.

La création est mon activité principale depuis 1973.

Claude Vivier a été un créateur à part entière. Fait pour vivre, rire, chanter, aimer, danser, jouer, composer, célébrer. C'est le souvenir que je garde de lui. Il portait bien son patronyme. Nous avons parlé de création et quelques fois des rapports troubles entre des créateurs assassins (Gesualdo, Le Caravage) ou assassinés (Pasolini), leurs œuvres et la réception de celles-ci par un public conscient de ces crimes.

Pourquoi certaines personnes éprouvent-elles un malaise, voire une totale aversion devant un artiste qui a agressé son semblable ou a causé sa mort, intentionnellement ou non, même après qu'il a purgé sa peine ? Faut-il tolérer, interdire, censurer, condamner ? Faut-il expier, expliquer pour admettre et accepter ? Une création a-t-elle déjà attenté à la vie d'autrui ou incité à le faire ?

Je n'ai jamais tué un être humain.

Ai-je déjà souhaité rencontrer une personne qui a commis un tel acte ? Oui.

C'est la raison pour laquelle je me suis intéressé, dans la mesure du possible, à celui qui a enlevé la vie de cet ami. Pour essayer de savoir, quarante ans après cette nuit de mars, ce qui s'est passé en lui avant, pendant cet acte insensé, après l'irréparable. Connaître son histoire, sa vie. Je ne veux pas l'excuser, le valoriser ou le réhabiliter. Je n'éprouve pas à son égard d'animosité, de ressentiment, de haine ou de colère. Plutôt une ouverture pour un homme qui n'est plus ce qu'il a fait. Aujourd'hui, il est libre. Il a soixante ans. Il a une famille. Quelques amis. Tout au long de la rédaction

de ce livre, j'ai souvent pensé à lui et aux siens. Aux répercussions que ce récit pourrait avoir sur leur vie s'ils le lisaient. J'ai raconté les faits tels qu'ils ont été publiés dans les journaux de l'époque. Je n'ai rien inventé. Je rends compte de ma lecture.

Comprendre ? Ça…

La pulsion qui pousse un être humain à en tuer un autre est sans doute aussi mystérieuse, voire insondable que celle qui fait créer. La première est mue par la souffrance. La seconde par une joie singulière.

Cette nuit-là, en face du square Gardette, au sixième étage du 22, rue du Général-Guilhem, dans le XI^e^ arrondissement de Paris, elles se sont rencontrées à travers les corps de Dolzan et de Vivier pour les transformer ; l'un sur terre, prisonnier à jamais de son geste, l'autre devenu une part d'éternité.

Musique

Mille neuf cent soixante-quinze. J'ai dix-neuf ans. J'étudie en lettres au cégep Lionel-Groulx, à Sainte-Thérèse. Durant la session d'hiver, André-G. Bourassa donne le cours de poésie québécoise. André-G. Bourassa parle d'abondance, généreux, affable. Assis sur le coin de son pupitre, il évoque pour nous les personnalités de quelques poètes québécois qu'il connaît personnellement, Gaston Miron, Josée Yvon, Paul Chamberland, Gérald Godin, Nicole Brossard, Claude Gauvreau, Michèle Lalonde, Denis Vanier ou Roland Giguère.

Depuis trois ans, je compose de la musique, j'écris des poèmes et de la prose. L'appel des langages, de la langue française, ses secrets, sa musicalité, ses rythmes et ses beautés paradoxales résonnent en moi. Avant, la nature et ses personnages ont été le grand livre d'histoires qui m'a offert le plus grand bonheur.

En 1974, j'ai terminé l'écriture d'une chorale théâtrale pour cent cinquante personnages. À la demande d'une amie dramaturge, j'ai composé une ouverture pour orchestre malgré mon attirance pour le piano et le quatuor à cordes.

Je vis dans l'univers de Gustave Flaubert. J'écoute les dernières œuvres de Beethoven, la *Grande Fugue* opus 133 ; les *Métamorphoses* de Richard Strauss ; le *Voyage d'hiver* de Schubert ; le *Sacre du printemps* de Stravinski ; la *Musique pour cordes, percussion et célesta*

de Béla Bartók ; la *Septième sonate* pour piano de Prokofiev me fait danser. Le réseau FM de Radio-Canada est une fréquence amie. Chaque jour, nous cheminons ensemble. Je suis émerveillé par la richesse de ses connaissances. Elle m'offre des concerts exceptionnels, des émissions littéraires, des entretiens avec des créateurs, des scientifiques, des philosophes, des penseurs, des inventeurs, des historiens. Chaque semaine, elle me raconte les grands événements du XX^e^ siècle avec *Connaissance d'aujourd'hui* ou *Le Troisième Quart du siècle.* J'entends pour la première fois les voix des frères Lumière, celles de Marguerite Long, Nathalie Sarraute, De Gaulle, Jean Rostand, Henri Bergson, Colette, Apollinaire, Antonin Artaud ou Paul Léautaud déclarer son amour des bêtes. Avec *Les Musiciens par eux-mêmes,* de grands interprètes et compositeurs se confient. *Jazz en liberté* et *Blues clair* me racontent le be-bop, jouent Charlie Parker, Zoot Sims, Thelonious Monk ou font chanter Billie Holiday. À *Musique de notre siècle,* le compositeur Serge Garant présente les grands courants de la musique contemporaine, les compositeurs du Québec et d'ailleurs, l'école de Vienne, l'importance du silence dans la musique d'Anton Webern, l'alchimie des timbres avec celle d'Olivier Messiaen, la spatialisation du son chez Edgar Varèse, *Déserts, Le Poème électronique, Intégrales* ; le livre de Fernand Ouellette sur ce compositeur m'est précieux. Peut-être ai-je entendu là pour la première fois la musique de Claude Vivier. Le FM prend congé à minuit, après qu'une voix du couchant a dit « Vienne la nuit sonne l'heure / Les jours s'en vont, je demeure ». Ce que le collège ne m'offre pas, cette radio le fait avec des voix riches et posées qui s'expriment dans un français impeccable. Je suis un auditeur, libre.

Je lis la *Poétique musicale* de Stravinski, les écrits sur l'art de Klee et Kandinsky, le *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* de Berlioz. Des biographies d'écrivains et de compositeurs ont tôt fait de confirmer mon choix de vie : créer. À la bibliothèque du collège, une monographie illustrée m'ouvre les chapelles de Matisse et de Rothko. Ces architectures ont une vibration où la foi n'est pas l'unique chemin pour accéder à la beauté et au recueillement. Elles me renvoient à un souvenir d'enfance. J'ai onze ans lorsque je vois le *Polytope* du compositeur et architecte Yannis Xenakis scintiller au centre du pavillon de la France à l'Expo 67. Des années plus tard, je visiterai ces chapelles et celle de Le Corbusier à Ronchamp.

Dans mes compositions pour piano, la tonalité s'éclipse. Elles ont pour titres *La Mystique du son, Musiques-Silences.* J'écris une œuvre pour instrumentistes et danseurs. Ils circulent dans l'espace. Leurs partitions varient selon les mouvements aléatoires de mobiles suspendus devant eux. L'espace, le temps, les trous noirs me font signe. Les systèmes mathématiques, les carrés magiques, les correspondances alphanumériques, le carré de Vigenère, l'alchimie, les constellations, les missions spatiales Apollo, la cosmologie, la danse, la suite de Fibonacci et son omniprésence dans la nature scintillent en moi. Ces déclencheurs d'idées et d'enthousiasme sont des satellites amis. J'explore ce qu'ils m'offrent.

J'essaie de mettre les mots en musique. Je cherche des textes étranges et foudroyants. Rien ne me satisfait. Jusqu'au jour où André-G. Bourassa présente en classe le film *La Nuit de la poésie 1970* produit par l'ONF. C'est à ce moment que j'ai la révélation du poète Claude Gauvreau. Cette « séquence Gauvreau » res-

tera longtemps gravée dans ma mémoire. Il y a là l'essence même de la création, de l'artiste authentique devant un public ébahi, décontenancé. Aujourd'hui encore résonne en moi un certain « taisez-vous ! », fusant d'on ne sait où dans la salle du Gesù, adressé au public chahuteur. Les lumières de la salle s'éteignent. Se rallument. Gauvreau est seul sur la scène, tel le *Balzac* de Rodin, feuillets à la main. Il lit quelques textes des *Entrailles,* d'*Étal mixte* et de *Poèmes de détention.* Je vois émerger de sa bouche des couleurs, des formes, des rythmes, des sons, des images, des abstractions, des souffles, des cristallisations, des fuites en avant, des percées jouissives et provocantes. Ces forces délivrées s'organisent entre elles pour faire éclater notre ouïe aplatie. Là, enfin ! des mots nouveaux vivent, tourbillonnent, explosent, s'inventent pour célébrer ce que le poète appelle le « langage exploréen ». Devant nous, cet astronaute d'une langue sonore inhabituelle, lancé dans le vide de la création pure, déclame l'invention, éblouit nos oreilles et nos cœurs en *magnifiant* la liberté. J'étais gagné. Un coup de foudre. C'était électrique, parfait, unique. Je voulais le crier partout. Arrêter le film, courir chercher tout le collège et l'asseoir devant l'écran en disant : « Écoutez ça ! Écoutez ça ! C'est fantastique ! »

Au cours suivant, à ma demande, André-G. Bourassa m'a apporté quelques pages photocopiées d'*Étal mixte* et de *Brochuges.* J'ai tout de suite commencé à composer. J'ai consacré plusieurs nuits à ce projet. Enivré. Je voulais témoigner, rendre hommage à l'œuvre de Claude Gauvreau. Une trilogie : *Brochuges, Étal mixte* et *Les Boucliers mégalomanes.* Des titres magnifiques. J'envisageais plusieurs groupes d'instruments dans l'espace. Chaque texte aurait son ins-

trumentation. Orgue. Deux exécutants placés de chaque côté de la scène martelant *Brochuges* en code Morse. Un ensemble de vingt-six triangles (l'alphabet) répartis dans l'espace. Un chœur mixte de six voix chantant le texte en « formation braille ». Une voix solo. Un groupe de percussions. Des cuivres. Des phares clignotant dans l'obscurité. Rien ne me satisfaisait. Je me suis arrêté après quelques pages de *Brochuges.* J'avais entre les mains un manuscrit d'une centaine de pages noircies de notes de musique, de systèmes musicaux, de graphiques colorés, de concordances numériques. J'ai passé des semaines à côtoyer, lettre après lettre, le texte de Gauvreau. Je l'ai analysé, décomposé, retranscrit, lu, enregistré, mis en son, aimé surtout. J'étais transporté par l'invention de l'écriture. Chaque page vibrait, rayonnait, sonnait en moi. Je voyais des vitesses se dessiner. Des mondes s'entrechoquer. Une densité nouvelle s'offrait à mes sens. J'avais l'impression de lire le nom d'insectes nouveaux, d'entendre l'histoire et les rites d'une civilisation inconnue issue d'une autre dimension. Je me disais : comment un être humain en vient-il à écrire *Jappements à la lune* et à l'assumer publiquement ?

> Lazmoitoidloghelanghan ourptf izniglitipiliafauchéghoglolgrégalduzuzhéhométafoilapérouachwouagligd rumina fanferlin ouptin iglou stou plumniumn uculuculiculenculaglumenclumnostrovlidéjéjaujouir

Cette totale disponibilité à la création m'émerveillait.

J'ai dû me rendre à l'évidence : ces textes n'avaient besoin d'aucun système ni d'aucune musique. Ils sont musiques, telle une peau vibratoire tissée de pores sonores chargés d'images.

Crime et création

Ce jour-là, André-G. Bourassa venait de terminer son cours de poésie québécoise. Nous étions trois ou quatre étudiants à discuter de tout et de rien avec lui. Les fenêtres ouvertes du vieux séminaire donnaient sur l'ouest. On entendait les premiers signes du printemps, les rires des enfants, les sons aigus des flaques d'eau traversées, le vent dans les arbres, les bruits de la circulation au loin.

Puis, je ne sais par quel glissement, il fut question de musique, de création, de politique. Après une courte pause, il dit cette phrase, avec un sourire navré, mal à l'aise : « C'est sûr que si Adolf Hitler avait composé de la musique, une symphonie ou un concerto par exemple, moi, je serais incapable d'écouter ça. »

Et là, quelque chose change en moi, s'ouvre ; une interrogation, un déplacement. Mon regard se perd, se retire de la discussion. Pour la première fois, j'entends quelqu'un jumeler criminalité et création artistique ressentir un malaise, évoquer une incompatibilité personnelle, un refus.

Je me suis dit : quel est le problème ? Pourquoi ne pourriez-vous pas mettre sur la platine de votre tourne-disque une symphonie d'Adolf Hitler et l'écouter ? Pourquoi cette musique vous serait-elle insupportable ? Je l'aurais écoutée. Pas lui, semble-t-il.

Je n'avais qu'à le lui demander. Je n'y ai même pas songé. Timidité de mes dix-neuf ans, besoin de préserver un étonnement nouveau, peur d'une discussion d'idées ? Peut-être. Je crois plutôt qu'à l'époque j'aurais été incapable d'expliquer clairement, calmement surtout, qu'on peut faire la part (des choses) entre la création d'un individu et ses actes, fussent-ils monstrueux.

Depuis, cette dyade philosophique – crime et création – vit en moi à l'image de la circulation du sang, imperceptible. Je ne la sens pas. J'y pense parfois. Le flux sanguin est toujours là. Il a la discrétion et la fidélité d'un mouvement perpétuel dans mon corps. Mais il suffit d'une simple égratignure et sa couleur pourpre sonne l'alerte de sa présence à la surface de ma peau.

Le peintre italien Le Caravage (1571-1610) a révolutionné l'espace, la mise en scène et la lumière dans la peinture occidentale. Il a tué (dans une rixe) un, peut-être deux hommes. Ses œuvres sont exposées dans plusieurs musées et églises du monde.

Le compositeur italien Don Carlo Gesualdo (1566-1613) a composé une musique vocale sans précédent. Il a ordonné le double meurtre de son épouse Maria d'Avalos et de son amant, le duc Fabrizio Carafa, et y a probablement participé. Ses œuvres sont jouées, chantées en concert, éditées, enregistrées et diffusées.

L'écrivain américain William S. Burroughs (1914-1997) a écrit et publié son roman *Naked Lunch* et la plupart de ses œuvres après avoir tué sa jeune épouse Joan Vollmer. Il était ivre. Homicide involontaire ?

Le philosophe Louis Althusser (1918-1990) a étranglé son épouse Hélène Rytmann en lui massant le cou trop fortement. L'état de santé d'Althusser au moment du crime conduira à un non-lieu. Il a décrit ce meurtre dans son autobiographie *L'avenir dure longtemps.*

Le chanteur français Bertrand Cantat (né en 1964) a causé la mort de sa compagne, la comédienne Marie Trintignant, en lui fracassant la tête à coups de poing bagué. Condamné à huit années de réclusion pour « meurtre commis en cas d'intention indirecte indéterminée », il bénéficiera d'une libération conditionnelle après avoir purgé la moitié de sa peine. Libéré, il donnera quelques concerts publics avant de mettre un terme à sa « carrière » scénique. Peut-être a-t-il jugé indécent et irrespectueux envers la famille et les proches de la victime de se faire applaudir par des admirateurs qui lui criaient : « On t'aime, Bertrand ! » Il écrit et enregistre toujours des chansons. Ses disques sont disponibles.

Le romancier polonais Krystian Bala (né en 1974) a tué l'amant de son ex-femme. Il s'est « inspiré » de son crime pour écrire un roman : *Amok.* La description minutieuse de son meurtre conduira les policiers à son arrestation. Il sera condamné à vingt-cinq ans de prison. Il purge toujours sa peine. Le livre a été adapté au cinéma et au théâtre.

L'écrivain chinois Liu Yongbiao (né en 1964) a été reconnu coupable d'un quadruple meurtre. Comme Bala, il a écrit un roman, *The Beautiful Writer Who Killed,* nourri de ses crimes. Il a été arrêté vingt-deux ans après ses méfaits. Il a été condamné à mort. Ses livres sont disponibles.

L'auteur Michael Peterson (né en 1943) a été

Licence enqc-13-1012473-LIQ2135909 accordée le 24 octobre 2023 à rober-racine

accusé du meurtre de sa femme Kathleen Peterson. Il a été condamné à la prison à vie. En 2017, il a été libéré, plaidant l'homicide involontaire. Ses livres sont disponibles en librairie.

L'actrice Fay DeWitt (née en 1934) a poignardé mortellement son ex-mari, Ray Allen, qui abusait d'elle. La cour a jugé qu'il s'agissait d'un cas de légitime défense. Elle joue toujours.

À dix-huit ans, l'acteur Charles S. Dutton (né en 1951) a poignardé à mort un homme. Après avoir été incarcéré, il a repris sa carrière à l'écran.

L'acteur Michael Massee (1952-2016) a tué accidentellement l'acteur Brandon Lee durant le tournage du film *The Crow* (1993) avec une arme à feu qu'il croyait chargée à blanc. Traumatisé par cette épreuve, il a cessé de tourner quelque temps avant de reprendre sa carrière.

L'acteur Johnny Lewis (1983-2012) a tué sa logeuse, Catherine Davis, une richissime femme de quatre-vingt-un ans. En voulant s'enfuir, il est tombé du toit de sa résidence et a perdu la vie.

La comédienne Denise Morelle (1925-1984) a été tuée par Gaétan Bissonnette alors qu'elle visitait un logement au 1689, rue Sanguinet à Montréal. Savait-il qu'il tuait Dame Plume ?

Le comédien Richard Niquette (1951-1995) a été poignardé mortellement par Sylvain Jomphe, vingt-deux ans, au moment où, avec son complice Patrick Gendron, un jeune prostitué de dix-neuf ans, ils allaient avoir une relation sexuelle rémunérée.

Le cinéaste et écrivain italien Pier Paolo Pasolini (1922-1975) a été assassiné par Giuseppe Pelosi, un prostitué de dix-sept ans. Arrêté au lendemain du drame, le jeune homme avouera être l'auteur du

crime. Des années plus tard, à sa sortie de prison, il affirmera le contraire, révélant les noms des véritables responsables, tous décédés entre-temps.

Le compositeur Anton Webern (1883-1945) a été tué (méprise ?) par Raymond Norwood Bell (1914-1955), un jeune soldat américain, après l'heure du couvre-feu, le 15 septembre 1945, à Mittersill, en Autriche. Lorsqu'il apprend qu'il a causé la mort de l'un des plus importants compositeurs du XX^e^ siècle, il sombre dans l'alcool, bourré de remords. Il mourra dix années plus tard.

Le réalisateur Theodoor van Gogh (1957-2004), arrière-petit-neveu du peintre Vincent van Gogh, a été abattu en pleine rue à Amsterdam par un islamiste quelques mois après avoir réalisé le film *Submission.*

L'ex-Beatle John Lennon (1940-1980) a été assassiné par Mark David Chapman (né en 1955). Il voulait passer à l'Histoire. Il avait sur lui le roman *The Catcher in the Rye* de J. D. Salinger.

Le compositeur suisse Robert Oboussier (1900-1957) est mort poignardé par un jeune prostitué de dix-huit ans, Walter Siegfried, lors d'une rencontre rémunérée.

Le dramaturge et écrivain britannique Joe Orton (1933-1967) a été assassiné par son compagnon Kenneth Halliwell (1951-1967), jaloux de son succès. Celui-ci se suicidera le jour même.

La pianiste norvégienne d'origine russe Natalia Strelchenko (née en 1976) a été assassinée par son compagnon, le contrebassiste John Martin, en 2015.

Le compositeur russe Piotr Tchaïkovski (1840-1893) aurait été condamné à se donner la mort par un « tribunal d'honneur » composé de ses amis et anciens confrères de classe. Son crime : il était homosexuel. Il

avait eu une relation sexuelle avec un adolescent proche de la famille impériale.

Claude Vivier (1948-1983) a été tué dans son appartement parisien par un jeune prostitué, Pascal Dolzan (né en 1963), pour quatre cents francs. Il travaillait alors à la composition d'un opéra sur la mort de Tchaïkovski et d'une œuvre intitulée *Crois-tu en l'immortalité de l'âme.*

La liste est sans fin. Chacun a la sienne, peu importe la discipline. Toutes remontent à la nuit des temps.

Les plus connus (tueurs et victimes) font l'objet de livres, d'études, de thèses, d'émissions de radio, de pièces de théâtre, d'opéras, de colloques, de films ou de documentaires. Pour le meilleur et pour le pire.

Les autres, innombrables, hantent la mémoire des familles, proches et amis.

Un seul mot les réunit : pourquoi.

L'artiste est là pour offrir des visions, transcender le réel, le montrer sous de nouveaux angles. Il ressemble à un pilote d'essai, un astronaute. Il repousse sans cesse les limites de l'exploration du monde et de l'infini. Son rôle est de capter l'insondable de la vie et des êtres. Il garde ses contemporains en contact avec la lumière et la poésie. Il crée des liens entre le visible et l'invisible, l'audible et l'inouï, chuchote des secrets, indique un mystère, vivifie les sens, communique les présences d'un possible sacré. Il s'adresse au cœur et à l'esprit des gens, au corps et à la musique intérieure de chacun. Il est totalement disponible, à l'écoute de tout, prêt à chaque instant à recevoir un signal, une onde, une image, un geste, venus d'ailleurs ou de soi, et à leur

donner vibration. Il révèle la moindre intuition, le moindre frémissement de la pensée naissante. Si par sa création il donne envie de créer, d'explorer, d'aimer et de continuer ; s'il peut offrir un peu de silence et de répit, un réel apaisement, alors l'artiste œuvre dans la bonne voie : il éveille et fait rêver à la fois.

Un jour, on apprend que cet artiste a agressé, peut-être tué. Quelque chose s'est brisé, défait à la vitesse d'une défaillance. La faille de trop conta*minera* sa vie et son œuvre. On lira, cherchera à rebours de l'histoire les stigmates d'un danger latent là où il n'y avait peut-être rien. Méconnaissance, amalgame, vertige, impulsion, aporie, ténèbres.

« Plus jamais » ? Ce serment demeure incompatible avec la nature humaine.

Il en est de même pour quiconque a tué, quel que soit son passé ou la nature de son acte. Dès l'instant où vous enlevez la vie à autrui, volontairement ou non, vous basculez à jamais dans une autre zone. Vous obtenez un aller simple pour *la* différence.

Oubliez le châtiment

Retenez l'extase, l'éblouissement, l'état second. Cette triade peut toucher le meurtrier et l'artiste à divers degrés. Je l'ai éprouvée à quelques reprises. Au piano, en studio, sur scène, à ma table d'écriture, en marchant ou en observant le vivant. Ces moments de perfection sont les yeux brillants d'une *joie* irrépressible : être en création.

Cette intensité, exclusive et destructive, le meurtrier la nommera sentiment de toute-puissance à posséder la vie d'autrui, à assouvir une pulsion, à libérer une colère, à projeter un dérèglement, le temps d'une victime devenue objet, écran. Il la veut sienne pour remplir un vide abyssal en lui. Donner la mort ? Non. Prendre la vie ? Oui.

Pour d'autres, l'insondable est ailleurs.

Si créer émerveille, invite au partage, à l'offrande, tuer éloigne et fascine, inquiète, attire la curiosité, voire l'attention. L'acte peut choquer, dégoûter. Tous les verbes liés à la répulsion y passent. Mais l'œil extérieur restera toujours ouvert pour voir jusqu'où le criminel s'est égaré dans l'irréparable. Depuis le tout premier meurtre de l'Humanité à celui qui vient d'être commis aujourd'hui, quelque part, cet acte étrange, souvent inexplicable, nous interpelle. Certains crimes sont monstrueux, mais la plupart de leurs auteurs ne sont pas des monstres pour autant. Que celui ou celle

qui n'a jamais tué dans sa vie lève la main. Une mouche, un moustique, une fourmi, nous avons commis cet acte au moins une fois. Une vie est la vie.

Mille neuf cent quatre-vingt-trois. Avant d'infliger le coup de grâce à Claude Vivier, l'extase noire court-circuite Pascal Dolzan. Les effets de l'alcool combinés à ceux de la cocaïne réveillent en lui les mauvaises fées d'une cérémonie sadomasochiste. Elles le dominent. Il ordonne à Vivier, tenu en laisse dans un « jeu » de rôles maître et esclave : « Tu es un chien ! » Il le promène dans l'appartement du compositeur. Au passage, il voit un couteau sur la table. Il s'en empare. Il tire de plus en plus fort. Vivier a du mal à respirer, il suffoque. « Monte sur le lit ! Si tu t'arrêtes, je te donne des coups de couteau dans le cou. » Il le fera encore et encore, lentement, le dernier dans les reins.

Tant d'impuissance pour bouleverser un cri, trop de brutalité pour l'entendre.

Mille cinq cent quatre-vingt-dix. Le compositeur Don Carlo Gesualdo reverra le visage de sa jeune épouse Maria et celui de son amant jusqu'à la fin de ses jours, hanté d'avoir participé à leur exécution. Il les a surpris au lit, chez lui, enlacés, ruisselant des sueurs de l'amour et du plaisir. Les yeux noirs du « Prince des ténèbres », comme on l'appelle, regardent la scène avec distance, peut-être feint-il l'indifférence. Mais déjà il n'a plus ses repères. Il est hors norme. Il se tient debout, en retrait. À partir de là, la réminiscence des cris et des gémissements du couple abattu envahira sa vie et ses madrigaux. Il utilisera à maintes reprises les poèmes de son ami Le Tasse, enveloppera ses oxymores d'harmonies nouvelles qui frôlent l'atonalité. Sa musique vocale sera l'une des plus audacieuses de la Renaissance italienne. Il s'enfuira et passera le reste

de sa vie dans son château à Gesualdo. Il vivra seul avec ses domestiques. Il composera six livres de madrigaux, des messes. Chaque soir, avant d'aller dormir, il demande à ses serviteurs de le flageller. Il oscille entre la création d'une musique chromatique transcendante et les sévices corporels qu'il s'inflige. À partir de cette scène sadomasochiste, peut-être salvatrice, l'écrivain Richard Millet écrira le livret de l'opéra *Gesualdo* mis en musique par le compositeur Marc-André Dalbavie en 2010.

Sénèque l'a bien écrit, nul châtiment n'est pire que le remords.

Mille six cent six. Le Caravage, avant de porter un coup d'épée fatal au jeune Ranuccio Tomassoni lors d'un duel, peignait des figures bibliques et mythologiques enveloppées de cette « ténèbre plus que lumineuse du silence », définie par Denys l'Aréopagite dans sa *Théologie mystique.* Alors qu'il deviendra un criminel en fuite, le silence de cette noire clarté, oxymore occis, sera tel qu'il peindra sa propre tête pour incarner celle, tranchée, de Goliath, brandie par David. Pourchassé par la réalité, la police italienne et ses visions, épuisé, il confiera son dernier souffle au sable noir de la plage de Porto Ercole, non loin de Rome, une nuit de 1610.

Mille neuf cent soixante-quinze. Pier Paolo Pasolini, la tête remplie des images de son dernier film, *Salò ou les 120 journées de Sodome,* et des informations politico-financières compromettantes qu'il révélera dans son roman *Pétrole,* ira draguer, une dernière fois, les *ragazzi,* ces jeunes garçons, prostitués, paumés, des quartiers pauvres de Rome qui l'attirent tant. Celui qu'il fera monter dans sa voiture, le jeune Giuseppe

Pelosi, l'abandonnera en pleine nuit sur la plage d'Ostie. Le cinéaste se fera battre à mort à coups de planche par des compagnons de Pelosi. Ils l'achèveront au volant de l'Alfa Romeo du poète en roulant sur son corps, gisant inconscient sur le sable. L'aube le dévoilera mutilé, défiguré, ensanglanté, méconnaissable. Dans la nuit du 1er au 2 novembre, sa légende prend un aller simple pour l'éternité et son mystère. Sur le plateau de l'émission *Apostrophes* consacrée au cinéaste, le comédien Laurent Terzieff dira au sujet de la dernière scène du film *Ostia* (1970), dans laquelle il joue le personnage de Bandiera tué à l'aide d'un long bout de bois par son frère Rabbino : « Pier Paolo est mort à dix mètres de l'endroit où on a tourné cette scène. »

Pasolini et son assassinat sur la plage d'Ostie me renvoient à ce qu'il note dans son récit *L'Odeur de l'Inde.* Il est à Bénarès en compagnie d'Alberto Moravia et de son épouse Elsa Morante : « Ainsi, réconfortés par la tiédeur, nous regardons à la dérobée, de plus près, ces pauvres morts qui se consument sans ennuyer personne. Jamais, en aucun lieu, à aucun moment, dans aucun acte, durant tout notre séjour indien, nous n'avons éprouvé un aussi profond sentiment de communion, de tranquillité, et, presque, de joie. »

En 1994, j'ai passé trois jours à Bénarès avec une amie qui m'a guidé dans son pays d'origine en m'y expliquant certaines coutumes. Outre les temples, les enfants sur la plage, leurs cerfs-volants en papier de soie rose et jaune accrochés dans les arbres, les vaches dites sacrées, les sons, les chants, les hommes, les femmes, les odeurs, les couleurs pastel, les

mouvements ponctués de gestes souples, j'ai assisté à l'*antyeshti,* la cérémonie funéraire de la crémation. J'ai observé attentivement, avec une patience nouvelle, la disparition quasi complète du corps d'un homme âgé au visage serein. Le choix du bois par l'aîné de sa famille, la construction du bûcher par ses membres, la pose du défunt sur celui-ci, les cinq cercles rituels autour de lui, la naissance des flammes, la veille, l'alimentation du feu, le *kapala kriya,* qui consiste à fendre le crâne brûlant du défunt avec une tige de bambou (tisonnier au feu) pour en libérer l'esprit, enfin, le déversement des cendres, mêlées de fleurs et d'os, dans le Gange, quelques heures plus tard ; minuit ce soir-là. Ici, le feu ne confisque pas, il libère. Il s'agit d'une expérience humaine rare, limite, exceptionnelle. Si on parle de transformation, de passage, de déplacement, de métamorphose ou de respiration, cette cérémonie est l'une des plus révélatrices, simples et naturelles.

La mort, le temps et le feu.

Dans l'œuvre de Vivier, cet élément est personnifié par Agni, figure centrale de son opéra *Kopernikus.* À la fin, elle se *dématérialisera* pour accéder à d'autres dimensions.

Dans *Crois-tu en l'immortalité de l'âme,* l'absence de feu ou de chaleur, le froid, est chantée par une femme et récitée par un homme, simultanément :

> J'avais froid, c'était l'hiver. Enfin je croyais avoir froid.

Le corps de Claude sera incinéré au Cimetière de l'Est, à Paris, le 23 mars 1983. Quelques amis seront présents. Après la cérémonie, ses cendres seront immédiatement transportées à Montréal.

Création, crémation. Une seule lettre différencie ces deux mots. Dans le dictionnaire, le chapitre M est très peuplé.

Le lendemain, au centre Georges-Pompidou, *Trois airs pour un opéra imaginaire* sera présenté par l'ensemble L'Itinéraire, dédicataire de l'œuvre. Yves Prin dirige les musiciens. Parmi le public se trouvent des amis de Claude. Une absente pourtant : sa grande amie Thérèse Desjardins, hospitalisée à Montréal. Claude lui avait dédié ce concert pour son anniversaire de naissance ce jour-là.

À la première mesure, deux crotales et une cloche tubulaire émettent deux accords. Avec l'orchestre, la soprano Brenda Hubbard chante *De-wa* (« dieu » en balinais).

Quelques mois plus tôt, le 23 novembre 1982, Claude donnait une conférence au Centre culturel canadien de Paris. À la fin, un auditeur lui pose une question. Il obtient pour toute réponse le bref jappement d'un caniche. C'est Dewa, la petite chienne du compositeur. Puis un second jappement.

Au premier, Claude lancera : « Dewa ! » avec fermeté pour lui imposer le silence.

Au second : « De-wa… », dit avec tendresse.

Dewa, ultime mot prononcé par Claude en public avant qu'il n'aille rejoindre ses invités.

De-wa, premières syllabes chantées en public, au lendemain de sa… *dématérialisation.*

Gesualdo, Le Caravage, Burroughs, tant d'autres. Le meurtre les enveloppe. Peu importe qu'ils aient été de grands artistes ou non. Au moment précis de leur acte, la jalousie maladive, l'instinct de survie ou l'ivresse ont saisi leur corps, brouillé leur esprit. Aujourd'hui, le public s'émeut devant leurs œuvres.

La magie opère. Les homicides passés ajoutent peut-être à l'aura noire de ces interrupteurs de vies. Mais n'allez pas dire ça aux familles des victimes.

Parmi tant d'autres me reviennent les paroles de Sheila Conway, belle-sœur de Donna Callahan, victime du tueur en série Mark Riebe, toujours emprisonné : « Ils nous ont tout pris. Quand nous voulons rendre visite à Donna, nous allons au cimetière. Eux, ils sont en prison, ils reçoivent des lettres, des coups de fil, des visites. Nous, nous allons au cimetière et nous parlons à une pierre tombale. »

Chaque créateur a sa façon d'indiquer la disparition ou son retrait du visible.

Dans *Prologue pour un Marco Polo,* la soprano chante à trois reprises : « Ténèbres sur ténèbres. » Les derniers mots sont : « Je franchirai serein le seuil de la terreur. » Ces vers du poète Paul Chamberland que Vivier met en musique, Dolzan et Pelosi ne les connaissaient pas. Mais chacun les portait en lui. Aussi ignoraient-ils peut-être l'immensité créatrice qu'ils expédiaient dans l'au-delà. Obscurités violentes contre lumières éblouissantes.

De la blessure à la quête d'amour, anges et démons font résonner en eux, en nous, les voix hantées, fondues, pulsées de *Crois-tu en l'immortalité de l'âme.* Dolzan et Vivier ont peut-être entendu – « comme un code morse désespéré », lit-on dans *Trois airs pour un opéra imaginaire* – l'appel à vivre une ultime fois l'inexploré de leur nuit respective, le froid et la peur. Est-ce parce qu'ils n'ont pas su « mourir d'amour », comme il est chanté dans *Crois-tu en l'immortalité de l'âme* ? Embrasser la mère inconnue, lointaine, absente ? L'aimer, l'enserrer, l'écouter les bercer ? Regarder battre le cœur de chaque être, même de celui

qui l'abolira ? Surtout celui-là. Oui, l'âme, l'esprit, la langue inventée, le corps et son rire s'unissent aux forces vives du vibrant, aux dimensions circulant en chacun d'eux, perçues seulement une fois disparues, spectrales à l'image des dernières œuvres de Vivier.

La vie, la création survivront à l'abolition. Où sont les dieux, les éléments ? demande la main ennemie. Disparus à force de transformer l'animal en végétal, le minéral en feu, l'air en eau pour les permuter.

L'éther sera fidèle à sa nuitée.

Dans maintes civilisations, les mythes intègrent les récits du vivant, les rites de passage, les cosmogonies et leurs symboles. Claude y était sensible, fort de ses séjours en Asie et au Moyen-Orient. Ils mêlent espace et temps, créent masques et leurres, inventent rythmes et légendes inconnus ici. Ils soufflent sur nous les particules du sensible à la vitesse des neutrinos ou à celle de l'endormissement. Rêve et sommeil lèvent le voile (*velum,* révélation) sur nos narrations inconscientes. Une fois surgies, elles laissent pantois ou songeur. Elles sont des vigies mobiles. Peut-être s'inversent-elles dans la nuit, à la façon des pôles magnétiques, dit-on, dans un grand rire stellaire. Mais ce rire – et celui de Claude était si percutant, aussi généreux et dérangeant qu'un signal d'alarme en quête d'amour – pouvait provoquer l'opposé de la joie, obliger les mauvaises fées à boucher leurs oreilles. Ulysse et les sirènes échangent leur rôle le temps d'un chant. Celui de l'onde avec sa métrique implacable qui scande les mystères du *la* en tutoyant l'au-delà.

Repensant aux derniers instants de Claude, je relis ces mots de Lao Tseu tirés du *Tao-Tö King* :

> Celui qui met son courage à oser se fait tuer. Celui qui met son courage à ne pas oser reste en vie.

Claude a osé. Toute sa vie. Il a comp*osé*. Oser. Le monstre en Dolzan a tué celui qui osait sa vie en permanence. Il n'en savait rien. Tuer l'audace, la faire taire, l'étouffer, la tarauder.

C'est mon éternité

Ces mots sont de Claude Vivier. Je les lis pour la première fois le 24 septembre 1974 dans le quotidien *La Presse*. L'article a pour titre « De Stockhausen à Claude Vivier ». Le journaliste Claude Gingras annonce le concert inaugural de la neuvième saison de la Société de musique contemporaine du Québec. Il aura lieu deux jours plus tard à la salle Claude-Champagne. *Imaginario 1* de Luis de Pablo, *Crossroads* de Donald Steven, *Lignes* de Paul Méfano, *Lettura di Dante* de Claude Vivier, *Ecuatorial* d'Edgar Varèse. Seul Varèse m'est familier. L'essentiel du texte est consacré à Vivier.

Une photographie, rarement diffusée depuis, nous le montre rêveur, peut-être triste. Le regard et la douceur de son visage rappellent vaguement l'*Autoportrait* du peintre Raphaël conservé à la Galerie des Offices à Florence. La légende attire mon attention : « Claude Vivier, l'éternité de musique ».

Il revient de Cologne, où il a passé trois années à parfaire ses connaissances musicales auprès de Stockhausen. Il confie au journaliste :

> Ce que j'ai appris chez Stockhausen : le métier d'écrire… comment organiser les proportions générales, élargir ma vision des durées. C'est le plus grand musicien actuel parce que c'est le plus grand compositeur. Il amène la musique dans le futur et en même

> temps il change votre façon d'entendre la musique dans le passé. Avec lui, on comprend mieux Mahler, on comprend mieux Ockeghem…

Une nouvelle vision de la vie l'anime : « La musique va faire renaître le monde. L'humanité n'aura plus besoin de musique parce que tout sera musique, tout sera art, philosophie, mathématiques, en même temps… »

L'œuvre au programme est écrite pour soprano et ensemble de chambre. Quelques vers de *La Divine Comédie* ont retenu son attention. Trois de l'*Enfer,* cinq du *Purgatoire* et deux du *Paradis.* Il précisera avoir choisi ce texte « moins pour son sens que pour les connotations de Dante, le *feeling* que tu peux avoir en entendant un texte de Dante ».

Le critique lui demande enfin pourquoi la soprano doit chanter derrière un rideau. « On ne la voit pas, parce que c'est mon éternité. »

C'est quand j'ai lu cet article que Claude est entré dans ma vie pour la première fois. J'avais dix-huit ans. À l'époque, je lisais rarement les journaux sauf *La Presse,* que nous recevions chaque jour. Les pages traitant de l'actualité artistique avaient ma faveur.

Le souvenir de cette lecture s'est inscrit en moi avec la discrétion d'un retardataire. Il se résume à quelques éléments : le visage de Claude, le patronyme *Vivier,* les mots *c'est mon éternité,* Stockhausen, l'œuvre d'un compositeur créée à Montréal après un voyage d'études à l'étranger. J'imaginais un concert-événement célébrant le retour de l'enfant prodigue. J'idéalisais.

Éternité.

Cette année-là, le mot enveloppera une succession d'événements dramatiques dans ma vie.

En l'espace de quelques mois, je perdrai six camarades de classe et de jeu. Tous furent tués dans des accidents violents impliquant des véhicules : voiture, vélo, motocyclette, avion.

Le premier a glissé sur la chaussée glacée et est tombé sur le dos. Une voiture a roulé sur son cou. Au printemps, le second a été frappé par une voiture alors qu'il faisait du vélo. Le troisième suivait en motocyclette un camion transportant un chargement de feuilles métalliques. L'une d'elles s'est détachée et l'a décapité. Les avant-derniers filaient à vive allure sur leur motocyclette dans la nuit. Sur une route mal éclairée, ils ont fait un face-à-face avec une voiture. Le premier a été retrouvé dans un arbre, le second gisant dans un ravin. Le dernier, Marc, s'est écrasé à bord du petit avion qu'il pilotait. Nous étions au mois d'août. Il venait d'être décoré du titre de meilleur cadet au Canada. Il avait rencontré le premier ministre du pays, Pierre Elliott Trudeau. Il s'était vu offrir un voyage dans le pays de son choix. Ce fut la Grèce.

Des six, Marc était le plus âgé. Il avait dix-neuf ans.

Ces garçons résidaient dans mon quartier. À chaque nouvel accident, la demeure de la victime se situait un peu plus près de la nôtre. Le quatrième habitait la rue voisine. Le cinquième à douze maisons de notre résidence. Le dernier au coin de la rue. Ils mouraient à rebours vers moi.

Je menais alors une activité créatrice intense. J'étais toujours en projet : quatuors à cordes, chants pour violoncelle, chorales, poèmes en prose, journal,

théâtre, dessins. À l'école, j'ai donné un concert de mes compositions au piano.

Bientôt un début de surmenage prit part à mes jours. Une série de peurs s'est emparée de moi.

Je craignais de marcher sous les fils électriques. Les fentes des trottoirs risquaient de nouer mes chevilles. Les blocs de ciment d'un mur de la polyvalente s'échapperaient pour m'assommer…

L'épisode a été de courte durée. Cet été-là, persuadé que je serais le prochain à quitter ce monde violemment, je ne suis pratiquement plus sorti de la maison. De là mon désintérêt total pour les voitures. Et un certain stoïcisme à l'annonce d'un décès.

J'ai entrepris de composer une cantate profane pour rendre hommage à ces camarades. J'ai retrouvé ce projet abandonné. Il y a là quelques notes de travail, le plan d'ensemble, une instrumentation, des cellules rythmiques, deux séries de durées et leurs dynamiques. Six voix d'hommes personnifient mes camarades, six voix de femmes leurs mères. Les voix planent « sans paroles » au loin. Soli : murmures. Duo (soprano, ténor) : chuchotements. Répons (contralto, basse) : onomatopées. Les cordes veillent le chœur *pppp*.

Des années plus tard, j'évoquerai ces accidents dans mes livres, discrètement, en style indirect.

À la même époque, mon père a vécu une expérience semblable. En quelques saisons, quatre voisins, pères de famille, ont perdu la vie subitement. À tour de rôle, ils ont été victimes d'un accident de santé. La danse des dominos a refait sa grande spirale. Le premier habitait derrière notre maison, les deux autres en face, le dernier à côté. Ils étaient tous dans la quarantaine.

À partir de ce moment, mon père s'est appliqué à vivre *andante.*

À la fin de *Lettura di Dante,* le rideau s'ouvre lentement. La soprano apparaît. Elle dit, parlé-chanté, « *Ho visto Dio* » (« j'ai vu Dieu »). Ses mains traduisent ces mots avec les signes des sourds-muets. Elle doit « regarder intensément vers le haut », écrit le compositeur. Treize fois de suite, ils seront émis « lentement et d'une voix profonde ». Un gong à mamelon ponctuera cette séquence envoûtante *ppp* à *p.*

Le rideau se refermera une dernière fois. La voix de celle qu'on ne voit pas « parce qu'elle est mon éternité » chantera des syllabes tirées des vers qui achèvent le *Paradis* : « *mia mente fu percossa da un fulgore in che sua voglia venne* » (*Chant XXXIII,* 140-141).

« Fermeture de l'éclairage en fondu. Le chef et les musiciens demeurent immobiles », précise la partition.

Obscurité, silence.

Pleurer

Les larmes et la musique contemporaine se fréquentent peu. Pourtant, derrière les concepts, explications, intentions ou programmes de plusieurs œuvres, le champ de l'affectif veille. Cela même si le cérébral semble prendre le pas sur le cœur. Certaines partitions musicales des années 1950, 1960 et 1970 font penser à quelques plans visionnaires d'un ingénieur ou à l'exposé du modèle théorique d'un astrophysicien. Leurs graphiques complexes répondent aux découvertes scientifiques, philosophiques et technologiques de l'époque. La musique, il est vrai, repose sur des bases acoustiques précises. Qui n'a pas été stupéfait, émerveillé, en voyant pour la première fois les partitions de *Metastaseis* de Xenakis, des *Archipels* de Boucourechliev, du *String Quartet* de R. Murray Schafer ou celles de George Crumb ? L'œil est sollicité autant, sinon plus, que l'ouïe. À l'audition, bien sûr, ces œuvres ne font peut-être pas entendre les courbes sinueuses de quelque architecture invisible, la cartographie de fonds marins ou la composition des cordes cosmiques. L'organisation des matériaux sonores et leur spatialisation acoustique stimulent et ouvrent des voies nouvelles pour la création. Je pense ici à ces « routes de sons » du *Poème électronique* d'Edgar Varèse tel qu'ont pu le voir et l'entendre les visiteurs du pavillon Philips au moment de l'Exposition universelle de 1958 à Bruxelles. Le discours de ces créateurs

participe à celui des scientifiques et des philosophes. Leurs objets de recherche se rejoignent : temps, espace, respiration, vitesse, silence, durée, conscience, mouvement, volume, masse, fréquences, fini, infini, etc.

Dans les années 1970, cet état d'esprit régnait.

Ses manifestations me parvenaient au compte-gouttes. La radio offrait peu d'émissions consacrées à la musique « de notre siècle », malgré leur qualité. Les journaux et revues donnaient la parole aux compositeurs avec parcimonie. Mais lorsque ceux-ci s'exprimaient, je découvrais une pensée créatrice structurée, sensible et généreuse ; une imagination sans limites, parfois en roue libre. Le désir d'explorer, voire de transcender la technique, l'écriture, le temps, l'espace, le son et ses rapports avec l'auditeur les animait.

Le 21 août 1976, dans le supplément *Perspectives* du quotidien *La Presse,* le journaliste Pierre Gouin présente quatre compositeurs québécois de la nouvelle génération, « les moins de trente ans », écrit-il. Il s'agit de Pierre Trochu, Michel-Georges Brégent, Walter Boudreau et Claude Vivier. Chacun expose son esthétique, sa philosophie de la musique et de la création dans la société. Leur passion irradie à chaque ligne. La teneur des propos de Claude, différente de celle de ses confrères, me touche droit au cœur. Pour sa création, il souhaite une chose toute simple : « J'aimerais que les gens pleurent en écoutant ma musique. »

Rarement avais-je entendu un créateur contemporain formuler un tel vœu. Je me suis dit : un jour, je veux rencontrer cet homme.

Claude poursuivait sa réflexion :

> Dans mes œuvres, j'en arrive toujours à un moment d'expressivité très grande, une sorte de sommet où

> le cœur participe. Ma musique est ouverte sur la conscience, sur Dieu. Je crois que le compositeur peut transmettre aux gens une culture, c'est-à-dire un art de vivre, car il travaille sur différents niveaux de communication et peut ainsi provoquer des changements de perception. Il est évident qu'on ne peut plus écouter aujourd'hui de la même façon qu'hier. De cette façon, le compositeur participe à l'évolution de la conscience humaine, de fait, ce n'est pas *ma* musique que je compose, mais *la* musique.

La vie m'offrira le cadeau de cette rencontre deux années plus tard.

Brutal comme le soleil dans les yeux

La rue Le Jeune est un passage discret entre le boulevard Saint-Joseph et l'avenue Laurier Est. La famille Vivier habitait au 5042 lorsqu'elle a adopté Claude en 1951. Il avait trois ans. Situé une rue à l'ouest de l'avenue Henri-Julien, le logement est en ligne droite avec l'église catholique Saint-Enfant-Jésus, rue Saint-Dominique, laquelle se trouve à quelques minutes de marche. Pendant sept années, Claude, enfant, entendra sonner les cloches de cette église. La famille quittera cet appartement en 1958 pour aller vivre à Pont-Viau, au nord de Montréal.

Aujourd'hui, à l'extrémité sud de cette petite rue, on aperçoit un immeuble résidentiel de douze étages : le 250, boulevard Saint-Joseph Est, construit en 1962.

De 1973 à 1980, le Centre de musique canadienne avait son bureau au 501. Ce lieu est à l'origine d'une rencontre importante dans ma vie.

En 1975, je me demandais comment on notait la musique contemporaine. Tous ces sons nouveaux produits par la voix et les instruments de l'orchestre, ces glissandos, pizzicatos, clusters, frottements, écrasements des cordes, attaques, quarts de ton, timbres rythmés des percussions, j'avais un désir impérieux de pouvoir les écrire sur le papier.

Au collège, un ami m'avait parlé du Centre de

musique canadienne : « Il y a là quantité de partitions des compositeurs actuels. Tu peux les consulter librement. L'audition des enregistrements est également offerte. »

J'y suis allé quelques fois, le samedi après-midi. J'étais souvent le seul visiteur. Je restais de longues heures debout devant les rayons remplis de partitions à la couverture bleu ciel. Je les ouvrais et parcourais, lisais, attentif, l'écriture musicale de ces pages. Chaque compositeur avait la sienne propre, avec sa codification indiquée en introduction, telles des cartes géographiques.

Un après-midi, une dame s'est avancée vers moi. Elle m'a demandé poliment si j'étais un étudiant en musique. « Non. Je compose. Je veux voir comment s'écrit la musique d'aujourd'hui. » Généreuse, très attentive au jeune homme qui lui parlait, elle s'est intéressée à mes activités, à mes projets, à ce que je souhaitais devenir. Elle m'a dit : « Aimeriez-vous rencontrer un compositeur ? » Oui, bien sûr. « À vous écouter, j'en vois deux qui partagent vos intérêts : Serge Garant et Gilles Tremblay. Mais je crois que vous avez davantage d'affinités avec Gilles Tremblay. Aimeriez-vous le rencontrer ? » Si cela est possible, cela serait merveilleux. « Alors je vais l'appeler. Je vais lui demander s'il accepterait de vous recevoir. » Je lui ai donné mes coordonnées et j'ai quitté le Centre. L'idée de rencontrer un ancien étudiant d'Olivier Messiaen m'emballait.

Quelques semaines plus tard, le téléphone a sonné. Gilles Tremblay m'a donné rendez-vous chez lui, dans sa grande maison du boulevard Saint-Joseph. Je devais apporter quelques compositions.

Je suis arrivé chez lui vers dix heures avec mes trois

quatuors à cordes, des pièces pour piano, une œuvre chorale, et une ouverture pour orchestre.

Son épouse, Jacqueline Pinel, m'a ouvert avec un grand sourire. « Bonjour. Ça sent le printemps ! Entrez. Gilles est debout depuis peu. Il va descendre dans quelques minutes. »

Je me suis assis dans son bureau. Il y avait là un grand piano à queue avec des ornementations dorées. Je n'imaginais pas un compositeur de musique contemporaine avec un tel instrument. Puis il est entré. Son visage portait encore le souvenir du sommeil. Cela m'a plu. Nous nous sommes présentés. Nous avons discuté de ma situation familiale, de mes études, de mes projets d'avenir. Nous nous sommes installés près du piano. « Pourriez-vous me chanter le thème d'ouverture du *Sacre du printemps* ? » Cela faisait à peine quelques semaines que j'étais « enfin » parvenu à entrer dans cette œuvre. Ses rythmes et ses timbres avaient frappé mon imagination davantage que ses aspects mélodiques, pourtant innombrables. Je lui ai dit : « Non, mais je peux chanter toute la section rythmique qui suit. » Je l'ai fait spontanément en marquant les accents avec mes doigts sur le couvercle du piano. Il a vu que je connaissais cette œuvre phare de la modernité. Au piano, il a joué quelques intervalles, majeurs et mineurs, et m'a invité à les identifier. « Vous avez une bonne oreille. » Il a voulu regarder mes partitions. Je lui ai montré celle pour orchestre. Il a semblé étonné que je sache écrire en clé d'ut et m'a demandé si les instruments transpositeurs étaient transposés ou écrits en sons réels. Je lui ai indiqué un passage que le chef de l'Orchestre symphonique de Laval, qui était aussi le père d'un copain de classe, avait jugé « injouable » : une série de doubles-croches au

hautbois. Tremblay l'a regardé attentivement : « C'est difficile, mais c'est tout à fait jouable. » Il m'a demandé si je voulais jouer une de mes œuvres au piano. Sur le banc, il y avait un annuaire téléphonique. « Ah ! attendez. C'est pour la petite. » J'ai joué une composition avec la fougue de mes dix-neuf ans. Les rythmes et le mouvement d'ensemble pouvaient vaguement rappeler ceux de Prokofiev et de Scriabine. Il m'a dit que j'avais un bon sens de l'harmonie. Il s'est installé au piano et a joué la partition ouverte sur le pupitre : *Phases.* Une œuvre de 1974. Je suis resté debout, légèrement en retrait, afin de suivre sur la partition. J'entendais des sonorités nouvelles au piano. Il y avait une grande force physique dans son jeu. Sa concentration transperçait la partition. Les silences, pauses, déplacements me plaisaient beaucoup. Il a tourné la page. Et là, j'ai lu, en bas de page, cette note qui m'a émerveillé : « Brutal comme le soleil dans les yeux » au moment où l'interprète doit plaquer un accord dans le registre aigu. Pour la première fois, je voyais écrite en français (et non en italien ou en allemand) une indication de jeu à l'usage de l'interprète. On pouvait donc écrire dans sa propre langue ce qu'on voulait pour faire image…

Il m'a demandé pour quel instrument je souhaitais principalement composer. Au fil de la discussion, il m'a donné deux conseils qui me servent toujours dans ma création : « Si un jour vous êtes amené à diriger une de vos œuvres, maîtrisez-la. Il y aura toujours un musicien qui vous testera et jouera, délibérément, une note qui n'y figure pas. Si vous la laissez passer, vous ne serez pas pris au sérieux. Également, si on édite une de vos pièces, ne cédez jamais à une demande injustifiée d'un éditeur qui souhaiterait modifier votre

partition. J'ai eu une engueulade l'autre jour avec un éditeur de Toronto. »

« Est-ce qu'étudier à l'étranger vous serait possible ? » Je ne sais pas. Alors, il pourrait me prendre dans sa classe au conservatoire. Mais je devrais passer l'examen d'entrée au piano.

Derrière lui se trouvait un petit meuble. Quelques livres. J'ai remarqué la monographie d'Odile Vivier sur Varèse publiée aux Éditions du Seuil. J'avais lu ce livre, important dans mon cheminement. Pendant qu'il parlait, je regardais le nom *Vivier* derrière lui, discret, couché sur la couverture orange du livre. Je me demandais si ce Vivier-là était parent avec celui dont j'avais lu les propos récemment.

Je lui ai confié que j'hésitais entre la composition musicale et l'écriture littéraire. Je pratiquais les deux avec une égale passion. « Pourquoi choisir ? J'ai un de mes étudiants qui vient de publier son premier recueil de poésie. Il faut écouter votre création. Vous verrez ensuite s'il faut prendre telle ou telle route. »

Le 26 janvier 1977, j'ai reçu une lettre de lui. Il s'informait de mes études et me demandait si je composais toujours.

L'année suivante, je ferais la connaissance de son ancien élève.

Une table pour *Siddhartha*

Notre première rencontre a eu lieu un dimanche, le 15 octobre 1978, jour où il a terminé la composition de *Greeting Music*.

Ce soir-là, la galerie Studio Z, située au 1725, rue Saint-Denis, présentait une exposition de groupe intitulée *12X12X12*. Les artistes Daniel Dion et Daniel Guimond en étaient les animateurs.

Je m'apprêtais à jouer les *Vexations* pour piano d'Erik Satie à la galerie Véhicule art. La veille, le quotidien *La Presse* avait publié un long entretien avec photographies où j'expliquais à Claude Gingras comment je préparais ce concert. Il devait durer seize heures, au cours desquelles je jouerais en solo, sans interruption, les huit cent quarante « motifs » de l'œuvre, tel qu'indiqué par le compositeur. Une manière de méditation.

En entrant dans le Studio Z, Claude m'a reconnu. Avec un grand sourire, il m'a pointé du doigt. Il s'est avancé : « Haaaa ! ! ! Cé toi qui vas jouer ça ? ! » Je ne l'imaginais pas si exubérant. Nous nous sommes présentés. Je ressens encore sa poignée de main, forte, en dents de scie, presque exagérée. Une belle densité se dégageait de sa personne.

Claude avait trente ans. J'en avais vingt-deux.

Huit ans, cela n'est presque rien. Couché, ce chiffre représente l'infini ∞.

En quittant la galerie, nous sommes allés prendre un verre. Puis il m'a invité chez lui. Claude habitait au 5352, avenue du Parc, appartement 35.

Il y avait peu d'objets dans son logis. Cela m'a plu. Une grande table travaillée en bois sombre, quelques chaises, un piano droit. Deux, trois livres, aucun disque, ni tourne-disque, ni télévision. Une petite radio sur le comptoir de la cuisine. Un éclairage uniforme créé par les plafonniers. Ce dépouillement me rejoignait. Je me sentais bien en présence de Claude.

Je lui ai parlé de « c'est mon éternité et j'aimerais que les gens pleurent ». « T'as lu ça… » Je lui ai confié à quel point ses mots m'avaient marqué, combien j'espérais le rencontrer un jour. Il m'a regardé dans les yeux quelques secondes, a fait une pirouette en badinant et m'a offert une bière.

Le piano faisait angle avec une fenêtre. Elle donnait sur le mur de briques brunes de l'immeuble voisin. Quelques pieds les séparaient. Dans la nuit, les ampoules extérieures jetaient une lumière triste et intemporelle.

Il s'est mis au piano et a joué le début de *Shiraz*. Après quelques mesures appliquées, ses doigts couraient au hasard des touches, de plus en plus rapidement. Simultanément, il écartait les bras vers les extrémités du clavier en aller-retour, comme s'il cherchait à ouvrir les pans d'un rideau invisible. Il s'est arrêté. « Pis là ça va de plus en plus vite… L'œuvre est dédiée à Louis-Philippe Pelletier, qui devrait la créer bientôt. »

Il s'est allumé une cigarette. Claude était gaucher. Il fumait des Dunhill. Enfant, j'avais vu une tante en fumer lorsqu'elle jouait au *Yum* dans la cuisine avec mes parents. Le cliquetis des dés brassés, lancés, roulés

créait un contrepoint avec le paquet rouge et or de ces cigarettes importées d'Angleterre. Dans mes yeux, il conférait à la personne qui les fumait une aura d'élégance, quelque chose de royal.

Claude m'a raconté l'histoire de *Shiraz,* dont le titre renvoie à une ville en Iran. Là-bas, il avait suivi, une journée durant, deux chanteurs aveugles dans un marché. « Un pour chaque main… », lui ai-je dit. Son fameux rire en saccades a fusé tel un feu d'artifice.

Un peu en retrait du piano, dans la pénombre de la fenêtre, le manuscrit de *Siddhartha* reposait de tout son long sur une petite table métallique grise à deux rabats latéraux conçue pour y déposer une machine à écrire. « Je l'ai achetée exprès pour ma partition. » Un papier à musique de soixante-quatre portées avait été imprimé spécialement pour elle, a-t-il ajouté.

Cette attention amicale, presque maternelle, portée à son manuscrit m'a touché. Malgré ses grandes dimensions (75 cm x 28 cm), il semblait exclu de le déposer par terre. Il lui fallait, à l'instar de Virginia Woolf, une chambre à soi. Claude avait cette délicatesse.

J'ignorais alors qu'il avait été abandonné à sa naissance par ses parents biologiques. Et qu'à l'âge de trois ans il avait été adopté par M. et M^me^ Vivier. Aujourd'hui, cette petite table, berceau du *Siddhartha* de Claude, me le rappelle. Peut-être s'est-il dit : « L'Orchestre des jeunes du Québec ne t'a pas jouée ; tu as été jugée trop difficile pour ses musiciens. Je prendrai soin de toi. Ton temps viendra. »

Je lui ai dit qu'au moment où il terminait cette œuvre, le 28 février 1976, j'étudiais ce roman de Hermann Hesse dans le cours de littérature étrangère, au collège.

Il m'a parlé de son amour pour la culture et la langue allemandes, de Stockhausen avec qui il avait étudié, du Moyen-Orient, de la Thaïlande, de Bali, visités quelques années auparavant.

Je l'ai questionné sur cette île d'Asie. Il s'est fait volubile, enthousiaste. Là-bas, l'art et la vie fusionnaient au quotidien. Son maître de musique lui avait donné un nom : Nyoman Kenyung, qui signifie « le troisième né riant ». La musique, la danse, le théâtre, le contact physique entre les enfants, les femmes et les hommes l'avaient marqué. Il m'a regardé. « J'peux te faire un massage thaïlandais, si tu veux. » En voyant mon étonnement, presque une réticence pudique, il m'a assuré que ce serait tout simple, la base. Cela me serait bénéfique avant le concert Satie. Je n'ai pensé à rien. J'avais confiance. L'alcool aidant, je me suis allongé à plat ventre sur un matelas au sol. J'allais recevoir le premier massage de ma vie. Jamais un homme ne m'avait touché auparavant. Agenouillé derrière moi et assis sur ses talons, Claude m'a invité à me relaxer. Il a pressé la plante de mes pieds avec la paume de ses mains. Il a placé ses doigts entre mes orteils, a étiré chacun d'eux à tour de rôle avec vigueur en les secouant. Il a fait de même avec les doigts de mes mains le long de mon corps. Il a massé mollets et cuisses. Il a fait une légère pression sur mon dos en plaçant ses mains en forme de papillon. Après le fessier, il a fait une pause. Claude respirait profondément. Il a senti ma gêne. « Laisse-toi aller… » Il a refait les mêmes mouvements lentement, à rebours vers mes pieds. Tout cela était étrange. Je pensais au *Siddhartha* couché sur sa petite table, massé par la pénombre ; au visage mélancolique qui espérait l'éternité et les pleurs pour sa musique. Et cet homme, joyeux et sensible,

animé d'une force vitale exceptionnelle, que je rencontrais pour la première fois, se tenait là, tout près. Il m'offrait une détente à la thaïlandaise, disait-il. Il souhaitait davantage. Il a capté mon malaise. Avec son expérience et sa grande réceptivité sensorielle, Claude a vite compris : je n'éprouvais aucun désir sexuel pour lui ni aucune attirance pour les hommes. Respectueux, il n'a pas insisté. Il m'a demandé si je me sentais bien. J'ai dit oui. Tout cela était nouveau pour moi. Je l'ai remercié. Nous nous sommes relevés. Je lui ai signifié mon intention de rentrer chez moi. Il devait être trois ou quatre heures du matin.

Ce fut la première de plusieurs rencontres.

De *Shiraz* à *Siddhartha* en passant par le corps de la Thaïlande, deux êtres se sont croisés, à la fois solo et multiple, île et forêt.

En 1976, dans son *Journal d'un voyage en Asie,* Claude dessinera, aux pages 49 et 50, le haut du corps humain en identifiant ses diverses parties en balinais : tête, front, yeux, sourcils, nez, moustache, bouche, joues, lèvres, menton, cou, épaules, bras, thorax, seins, ventre, nombril, dos, bassin, sexe.

Aujourd'hui, de biais avec l'immeuble où habitait Claude, légèrement au nord, un salon de massage thaï a pignon sur rue, inexistant à l'époque.

Cloches tubulaires

Quelques jours plus tard, Claude est venu chez moi. J'habitais au 5397, rue Saint-Dominique, à quelques minutes de marche de chez lui.

Lorsque Claude est entré dans mon bureau, son regard se pose sur *Le Dictionnaire des musiciens* de Roland de Candé. Depuis 1973, j'avais lu et annoté ce livre des dizaines de fois. « Chu pas d'dans », me dit Claude en le prenant pour aussitôt le laisser retomber sur la table par dépit. Il m'apprend que le chef d'orchestre dont la photographie apparaissait sur la couverture était Stockhausen.

Il s'est retourné et a remarqué deux petites colonnes cylindriques dans un coin : « Cé quoi ça ? ! » Il s'agissait de retenues de pales, des pièces métalliques d'un moteur d'avion. Le voisin de mes parents, Normand McDonald, qui travaillait chez Rolls-Royce, me les avait offertes des années auparavant. Leur forme tubulaire rappelait vaguement celle de la coupe Stanley, sans le bol. Elles avaient une hauteur de soixante-quinze centimètres. C'étaient des pièces de haute précision, de couleur or sablé mat. J'ai expliqué à Claude qu'en les balançant l'une contre l'autre on produisait un son et des harmoniques d'une grande pureté. Debout face à lui, j'ai fait une démonstration. Les deux pièces se sont entrechoquées fortissimo. Le lieu s'est rempli de vibrations sonores. Claude, les yeux bril-

lants, affichait un large sourire de ravissement. Il écoutait, savourait, se laissait envelopper par les battements, les fréquences. Elles oscillaient dans la durée puis diminuaient al niente. Il a souhaité réentendre la séquence. Puis l'a exécutée lui-même. Se tenant debout, bien droit, fier et solennel comme l'officiant d'un rituel magique, il a laissé se fracasser les deux objets. Claude s'est animé comme un enfant, heureux de posséder de tels instruments. Il vivait dans le son, par et avec lui. Il incarnait le son. Quel bonheur de le voir quasi transfiguré !

En 1979, au centre d'essai Le Conventum, j'utiliserai ces deux pièces métalliques pour créer la musique d'*À tout prendre,* une chorégraphie de Françoise Sullivan.

À l'automne 1980, dans un théâtre de Pau, les danseurs Monique Giard, Daniel Soulières et moi présenterons cette œuvre au public français.

Les deux cloches tubulaires s'y trouvent toujours, je crois.

Il y aurait, dans cette ville, un son merveilleux en attente qui a rendu Claude Vivier heureux.

Je t'aime

Il m'a dit ces mots avec la douceur de celui qui vous remercie ou vous souhaite bonne nuit.

Nous venions de terminer l'audition de son œuvre électroacoustique *Hommage, musique pour un vieux Corse triste.* Claude l'avait réalisée en 1972 à l'Institut de sonologie d'Utrecht, en Hollande.

Le ruban magnétique se rembobinait. Nous étions assis dans un coin du salon, chez moi.

Claude avait souhaité écouter cette bande dans l'obscurité. L'absence de lumière peut affiner notre acuité auditive. Au concert, je ferme souvent les yeux, peu importe l'œuvre jouée. Je fais de même au théâtre ou à l'opéra lorsque la mise en scène ou les décors m'ennuient, ce qui est fréquent.

J'ai raconté à Claude la première fois que j'avais participé à ce genre d'expérience. Je devais avoir treize ou quatorze ans. Un ami nous avait invités chez lui pour écouter de la musique. Il avait baissé l'éclairage au sous-sol. Il a fait jouer deux disques : *Abbey Road* des Beatles et *Messe pour le temps présent* de Pierre Henry. À l'époque, on disait « la musique de Béjart ». Nous étions cinq ou six copains dans la pièce. Ma mémoire n'a retenu qu'une chose : la beauté des petits feux orangés des cigarettes s'intensifiant dans le noir après chaque aspiration.

Plus magique a été l'audition de *Shânti* (« paix »,

en sanskrit) du compositeur français Jean-Claude Éloy. Cette œuvre électroacoustique de cent trente-cinq minutes a été diffusée à la salle Pollack de l'Université McGill, lors d'un concert organisé par la Société de musique contemporaine du Québec, le 7 avril 1977. Ce soir-là, j'ai vécu pour la première fois cette « spatialisation du son » chère à Edgar Varèse. Certes, le contenu de chacune des quatre pistes (marches militaires, grondements d'avions, paroles d'enfants, paroles sur la guerre et la paix, chants d'oiseaux, etc.) avait frappé mon imagination. Mais c'est le déplacement des vagues de sons dans l'espace de la salle qui m'avait transporté. Elles circulaient de l'arrière vers l'avant, de gauche à droite, au-dessus et parfois en dessous de nous. J'avais l'impression d'être au milieu d'un bouquet d'aurores boréales acoustiques.

Après le concert, j'ai dû immédiatement me rendre à la station d'essence, libre-service, où je travaillais la nuit. Seul dans le silence de ma petite cabine, je me disais combien il serait merveilleux d'entendre la musique de Tallis, Debussy ou Chostakovitch dans de telles conditions.

Claude a peut-être été présent à ce concert. J'aime à penser que nous avons vécu *Shânti* au même moment.

S'est-il souvenu de cette paix, les yeux clos, lorsqu'il m'a demandé d'éteindre la lumière pour me présenter *Hommage, musique pour un vieux Corse triste* ?

Le 20 septembre 1974, il confiait au journaliste Jacques Thériault du *Devoir* :

> Dans un train qui me menait de Rotterdam à Anvers, j'ai rencontré un vieux Corse complètement saoul

dont tout le monde avait peur. J'ai, pour ma part, décidé de lui faire la conversation et l'idée m'est venue de l'enregistrer discrètement avec le petit appareil que je possédais. Je voulais l'éterniser, le transcender, le sortir du contexte du train, transformer cette rencontre en vision extatique, par le biais de l'électroacoustique.

L'œuvre frappe par l'intensité d'un flux continu, drone composé de vents à la fois rapides et immobiles. L'impression d'intemporalité est altérée à quelques reprises par les paroles indistinctes du vieux Corse. Il semble en colère plus que triste ; l'alcool a ce pouvoir. Le tragique file tout droit vers sa vision extatique. Le train rotterdamois rejoint (pour nous) l'une des descriptions du fleuve dans *Siddhartha* : « C'est que cette eau coulait, coulait toujours, qu'elle coulait continuellement, sans cesser un seul instant d'être là, présente, d'être toujours la même, tout en se renouvelant sans interruption ! »

Claude avait souligné ce passage dans son exemplaire.

Une fois la bobine remise dans sa boîte, Claude m'a invité au bar-restaurant La Skala de l'avenue du Parc, où il aimait prendre un verre après une journée de travail.

Je suis allé mettre mon veston.

À quelques pas derrière moi, je l'entends dire :

« Rober, je t'aime. »

Surpris, déstabilisé, j'ai répondu du tac au tac, me retournant à peine :

« Aime-moi, mais à distance.

— Crrriss ! » a-t-il répliqué en roulant les *r* comme lui seul le faisait.

Mon inconscient a dû s'approprier la suite de cette scène. L'impétuosité de mes vingt ans, une certaine insolence ne m'ont pas laissé le temps de mesurer l'importance d'un tel aveu. Claude me faisait vivre une autre première. Après le massage, un homme me déclarait son amour. Malhabile, j'ai fui cette émotion nouvelle en imposant une distance.

Je repense souvent à ce lointain « je t'aime » de Claude. Plus de quarante ans après, connaissant mieux sa vie, j'aimerais me retrouver devant lui, ce même jour, tel que je suis devenu. Pour le prendre dans mes bras et accueillir avec bienveillance ces mots qu'on ne dit pas à la légère.

Ce dialogue de trois lignes, involontaire mise au point, a scellé notre amitié.

Par la suite, Claude et moi sommes devenus ces amis de toujours où le désir sexuel pouvait regarder ailleurs.

Concerts

Une salle de concert peut être un lieu magique. Vous jouez une œuvre sur scène. Puis, sans explication rationnelle, vous ressentez une palpitation intense. C'est fort, merveilleux : la magie opère. Si elle passe la rampe, une rosée de « frissons nouveaux » (Hugo) se déposera sur chaque auditeur. L'air se chargera d'électricité créatrice. Ces moments sont rares. Mais ils existent. Si les artistes continuent, c'est pour retrouver cet état et l'offrir à nouveau.

Le contraire de la magie est l'ennui. Lui aussi se ressent de part et d'autre. Si vous êtes sur la scène, c'est l'horreur, inter*minable.* Dans la salle, les gens venus à votre rencontre, prêts à la magie, attraperont ce virus impardonnable. Certains attendront un moment propice pour quitter les lieux. D'autres non. Sur scène, vous captez ce malaise. Cela ne s'explique pas. L'ennui accède partout à tout moment. Comme le diable, il a un double des clés du paradis.

Au concert, Claude rayonnait. Il semblait heureux, chez lui, dans sa maison, avec les siens, musiciens et auditeurs. L'essence de l'expérience musicale se trouvait là et nulle part ailleurs. Autant pour rencontrer l'œuvre d'un compositeur que sa propre musique.

Le 24 janvier 1983, six semaines avant sa mort, Claude écrira à Thérèse Desjardins : « et aussi, je crois

[que] j'ai besoin de vrais concerts comme j'en aurai en février et mars ! Je crois que le seul fait de m'entendre dans une salle avec des gens devrait me débloquer complètement – j'ai vraiment besoin de temps en temps de vivre l'expérience du concert ! »

Au cours de nos quatre années d'amitié vécue, je l'ai accompagné à quelques reprises.

Dix jours après notre première rencontre, Claude m'invita à un concert de l'Orchestre symphonique de Montréal, le 25 octobre 1978. Charles Dutoit dirigeait la suite *Ma mère l'Oye* de Maurice Ravel ; le *Concerto pour piano et orchestre n^o 1* de Beethoven avec la soliste Alicia de Larrocha ; *L'Étoile noire (Tombeau de Borduas)* de François Morel ; et la *Symphonie n^o 1*, de Robert Schumann.

Dans ces occasions, Claude portait un foulard blanc en soie autour du cou qui retombait sur les revers de son veston. Il n'y avait rien de prétentieux ou de guindé. Plutôt une forme de jeu, un signe de fantaisie pour marquer sa joie d'être présent à la cérémonie d'un concert symphonique.

Derrière ses lunettes, Claude écoutait, les yeux grands ouverts. Il regardait, scrutait les musiciens, le chef, la pianiste et leurs interactions avec attention. Sans qu'il ait à prononcer le moindre mot, je sentais dans son corps à quel point la musique l'animait, lui parlait, écrivait l'indicible en lui. J'entendais presque l'écoute de Claude assis à mon côté. L'audition vivait unie à sa présence. Que ce soit Ravel, Beethoven, Morel ou Schumann, Claude était *focus* avec chaque œuvre. Un tête-à-tête avec la création d'une âme sœur libre dans le temps. Une espèce de première-dernière fois essentielle à sa vie.

À la fin, il commentait peu ou pas. En applaudis-

sant, il pouvait sourire. Il avait saisi un secret, apprécié une trouvaille ou noté une bourde.

À l'entracte, ce soir-là, il m'a présenté fièrement des compositeurs qu'il connaissait : François Morel, Jean Papineau-Couture et Clermont Pépin. Ces noms m'étaient familiers pour avoir entendu leurs œuvres à la radio. En public, Claude aimait jouer les bonnes manières, la galanterie. Il aimait charmer. En présence d'une femme, il pratiquait souvent le baisemain.

En décembre 1978, il m'a invité dans une boîte à chansons : le El Casino, situé au 316, rue Sainte-Catherine Ouest. « On va aller écouter mon bon ami Michel Rivard. »

J'avoue avoir été décontenancé de me retrouver là. À l'époque, j'écoutais peu les chansonniers. Claude était fébrile. Je découvrais une nouvelle atmosphère. Nous étions assis loin de la scène. À la guitare, Michel Rivard interprétait ses nouvelles chansons devant un public ravi. Que pouvait ressentir un compositeur de musique contemporaine, ancien étudiant de Gilles Tremblay et de Stockhausen, à l'écoute d'une telle musique ? Je pensais naïvement qu'on ne pouvait mêler les genres ; ou alors qu'il fallait le faire en secret. Aimer *Stimmung* et *Méfiez-vous du grand amour* me semblait inconciliable, à tout le moins suspect.

Après quelques chansons, Michel Rivard a présenté ses musiciens. Il a discuté avec le public. Il a fait une blague, le public s'est esclaffé… dont Claude. Le chanteur a confié : « Tiens, y en a un que je connais dans la salle ! »

Le 30 ou 31 octobre 1979, Claude et moi assistons à un concert de l'Orchestre symphonique de Montréal

dirigé par Dutoit, à la Place des Arts. Au programme : le *Ricercare à 6* de l'*Offrande musicale* de Bach-Webern ; *Metastaseis* (1953) et *Empreintes* (1975) de Xenakis ; le *Concerto pour violon en mi mineur* de Mendelssohn ; et *La Mer* de Debussy.

En quittant le théâtre, Claude, quelques amis et moi remontons l'avenue du Parc à bord d'une camionnette conduite par un copain. Nous parlons du concert, chantons le dernier thème de *La Mer*. À travers rires, chants et potins, nous discutons du référendum sur la souveraineté du Québec, promis pour le printemps 1980. Je dis que je voterai *oui*. Claude me regarde et lance d'un trait : « Sois pas trop *peuple-out* » et reprend la discussion sur un autre sujet. Dans mon souvenir, ce fut la seule allusion à la politique québécoise entre nous deux.

Encore là, le temps nous aura manqué pour en discuter.

Futur antérieur

Claude chérissait la langue française. Il était sensible à son écriture. Il suffit de lire ses lettres, écrits et manuscrits pour s'en rendre compte.

Un jour, il est venu chez moi. Il m'a demandé à voir la partition des *Vexations* pour piano d'Erik Satie. J'avais l'édition Max Eschig. Je la lui ai montrée. Il y a jeté un bref coup d'œil. Il a lu cette note de Satie adressée au pianiste : « À ce signe ⊕, il sera d'usage de présenter le thème de la basse. » Claude savourait les mots *il sera d'usage.*

Dans ses partitions, on retrouve ce goût du beau français. Mais au-delà du style, les mots transmettent aux interprètes ce qu'ils doivent exprimer à travers la musique, à l'image des didascalies dans les pièces de théâtre ou les scénarios de film. Ils sont des messages, des images, parfois des visions. Ils vont au-delà de la simple indication de jeu.

On le sait, la temporalité traverse et façonne cette langue. Sa grammaire décline *des* présents ; *des* passés ; *des* futurs. Autant de manières de percevoir une action dans le temps, une émotion, une idée, un amour, une déception, une peur, un mouvement, la joie. La langue française permet de vivre un récit au passé simple, au présent, au conditionnel, au futur antérieur, etc. C'est l'équivalent temporel des objectifs optiques au

cinéma. Ces allers-retours immobiles ne sont pas le propre de toutes les formes d'expression.

Un jour viendra où nous pourrons danser au passé simple ; sculpter au plus-que-parfait ; peindre au futur antérieur ; photographier à l'infinitif ; composer au futur simple ou filmer au conditionnel passé. Ou alors nous le ressentirons ainsi. Pour l'heure, le présent diffuse des faisceaux où passé et futur ne font qu'un avec lui. Mais que ressent la personne qui danse, sculpte, peint, photographie, compose ou filme lorsqu'elle commence une nouvelle création ? Elle vit dans une dimension où le présent se décompose et l'inattendu surgit. La somme de ces durées, perceptions, sensations, mouvements, respirations ou visions agit sur soi et l'autre, matériaux premiers de l'artiste.

Le 15 octobre 1970, Claude confiait à Jacques Thériault, journaliste au quotidien *Le Devoir* : « Ce n'est peut-être pas moi qui écris ma musique, c'est peut-être les fleurs que j'ai senties, le geste que j'ai fait, les êtres que j'ai vus, les étoiles, on ne sait jamais. »

En pleine crise d'Octobre, la veille de la promulgation de la Loi sur les mesures de guerre, un jeune compositeur de vingt-deux ans vibre, se raconte, pense la société, rêve tout haut de création musicale, d'amour et de pureté universelle.

Mais déjà le tragique fait signe. Sur la même page du quotidien, quelques lignes plus bas, on lit : « Décès d'Yves Sauvageau », à l'âge de vingt-quatre ans.

Le jeune comédien et dramaturge était un intime de Claude. Son suicide l'a bouleversé. Il lui rendra hommage dans son œuvre *Musik für das Ende* pour vingt voix et percussion composée à Cologne en 1971.

Téléphone

« Yâô ? »

Il m'a toujours répondu ainsi. Trois lettres sur le papier, un seul son au creux du combiné. Sourd, parfois théâtral, léger glissando ascendant de quelques secondes. Un mélange du *Ya* (« oui ») allemand, néerlandais et balinais sans doute.

Claude parlait, lisait et comprenait bien ces trois langues. Dans ses manuscrits, il n'est pas rare de trouver des notes et réflexions écrites en différentes langues, dont celle de Hölderlin, pour laquelle il avait une affection particulière. Ses études avec Stockhausen à Cologne, ses fréquents séjours là-bas et ses amis en font foi. On trouve une longue analyse de *Kontra-Punkte* de Stockhausen entièrement rédigée en allemand de sa main. Dans ses lettres, il s'excuse parfois auprès de son correspondant d'utiliser une expression étrangère. Il passe d'une langue à une autre comme on passe d'un instrument de musique à un autre. Certains manuscrits sont remplis de numéros de téléphone, noms, prénoms, adresses, heures, lieux de rendez-vous, titres de films et autres événements. Cela est particulièrement frappant dans les dossiers de ses dernières œuvres à Paris : *Tchaïkovski, Trois airs pour un opéra imaginaire* et *Crois-tu en l'immortalité de l'âme.* L'explication est simple. Le téléphone était posé sur sa table de travail. Durant un appel, Claude prenait

des notes sur ce qui s'y trouvait : page d'un livre, feuille volante, manuscrit ou autre.

Il m'appelait régulièrement. En général le matin ou en soirée. Il ne se présentait pas. Invariablement, il demandait : « Qu'est-ce que tu fais ? » Il avait un grand sens de l'humour. Deux jours après mon concert Satie à Montréal, le journal *La Presse* avait fait sa une couleur avec l'événement. Claude m'appela le matin même. Avec un accent très *british,* il se faisait passer pour un imprésario souhaitant présenter le concert à Londres. Amusé, je l'ai laissé continuer dans son rôle de composition. Après quelques secondes, il a pouffé de rire.

Un soir, tard, il m'a lu le texte d'une conférence de trente minutes qu'il devait présenter le lendemain. Le sujet ? L'ontologie de la musique, me dit-il le plus sérieusement du monde. Après une lecture interminable où il roulait ses *r* avec un ton faussement professoral, des accents tantôt français, tantôt ecclésiastiques, il me dit, recto tono : « C'est un peu *mystico-pété,* mais j'pense que les gens vont comprendre. » *Mystico-pété, whatever, by the way, who cares, take care man* sont des expressions qui revenaient régulièrement chez lui.

Le plus souvent, il appelait pour me faire entendre au piano une composition en cours. La musique de Claude Vivier vibrait à l'autre bout du fil.

Combien de fois ne l'ai-je pas entendu plaquer quelques mystérieux accords parallèles sur son piano, mêlés au chant de sa voix ! Parfois, après avoir frappé le petit *rin* (bol japonais en bronze) placé à sa gauche sur son banc, telle une respiration, il faisait silence. Ou alors il entonnait une mélodie à peine harmonisée au clavier par un intervalle, un accord.

Dans ces moments, je me rappelais Marcel Proust, couché dans son lit, écoutant tout *Pelléas,* en provenance de l'Opéra Garnier, grâce au théâtrophone qui avait fait son apparition au début des années 1900 à Paris.

J'ai entendu les premières « échophonies » de *Lonely Child, Kopernikus* et *Prologue pour un Marco Polo* ainsi, le combiné posé sur l'oreille gauche.

Comme il le fera après l'audition de *Wo bist du Licht!*, lors de notre dernière rencontre, Claude demandait : « Pis ? Comment tu trouves ça ? »

Que répondre à ces mondes nouveaux ?

Noël

Claude a eu la révélation de la musique lors d'une messe de minuit.

Il l'a écrit et dit à maintes reprises. Quelques mois avant sa mort, il le rappelait encore lors d'une conférence prononcée le 23 novembre 1982 au Centre culturel canadien, à Paris :

> C'était quoi ma première expérience musicale qui m'a touché si profondément que maintenant je suis devenu compositeur, c'était une messe de minuit. Et c'est une expérience d'enfant. C'est la première fois que j'ai eu un contact avec le son, avec une certaine forme de pureté, une certaine forme de judéo-christianisme, etc. Je demeure très chrétien, au niveau même de la pensée et de tout, et je l'accepte, et je l'assume complètement, je ne veux surtout pas le refuser, et c'est pour ça que ma musique recherche tout le temps une pu… certaine forme, et là pas la pureté dans le sens… pré-1939-45 du mot, mais une pureté comme une pureté d'enfant ; une candeur et un bonheur de dire.

On l'aura compris, pour Claude, le nom *Noël* est chargé d'émotions, de significations. Il l'est pour la plupart des enfants et beaucoup d'adultes. Cette fête chrétienne célébrant la naissance du Christ peut tou-

cher chaque être, croyant ou non. Ses chants, hymnes et cantiques, ses offrandes, la féerie des couleurs lumineuses mêlées aux sapins, ses décorations, ses mises en scène, sa nuit enneigée selon la géographie de chacun nous font nous remémorer des moments oubliés.

À ces thèmes chers à Claude, on peut ajouter la pureté, la prière, Dieu, les étoiles, la Vierge Marie, les anges, le mystère. Fêtes et célébrations le font passer d'un état d'émerveillement à la nostalgie, peut-être à la mélancolie.

En 1965, à l'âge de dix-sept ans, il écrit et publie « Noël » dans *La Villa du Bonheur,* le journal du juvénat de Saint-Hyacinthe où il étudie. C'est un conte.

Une nuit de Noël, seul dans sa maison, un vieillard découvre un enfant qui frappe à sa porte. Le froid, la neige, le passé, la solitude, les souvenirs, les larmes, un antique violon Stradivarius nous font vivre leur rencontre. L'enfant a froid. Mains et oreilles sont blanchies. Le vieillard frotte l'enfant pour le réchauffer. À la fin, il deviendra L'Enfant-Dieu qui dira au vieillard :

> « J'ai reconnu ton cœur d'enfant. J'ai reconnu ton âme pure, pure comme la source, comme la source d'eau vive qui jaillit hors du roc solide. J'ai reconnu ta foi, une foi à transporter les montagnes… Et parce que tu es bon, c'est toi qui à Noël recevras tous ces angelots. Homme, la solitude ne te pèsera plus au bord de la nuit, à la messe de Minuit. Homme, tu te réjouiras de ma joie, tu profiteras de ma paix ! »
> Bien des années plus tard, un jour de Noël, on trouva le vieux assis, sans vie, mais souriant ineffablement…

Je ne sais si à ce moment Claude avait lu *La Légende de saint Julien l'Hospitalier* de Gustave Flau-

bert ou le *Siddhartha* de Hermann Hesse. Une étrange similitude traverse la fin de ces œuvres et celle de Claude. On trouve dans chacune deux personnages masculins. Ils se touchent, en quête de chaleur. Il y a sourires, transfiguration, ascension.

Noël et la messe de minuit font signe discrètement dans l'œuvre musicale et la prose de Claude. Les notes de programme pour *Journal.* L'étoile de Noël dans l'opéra *Kopernikus.* Le dialogue *Imagine.* Dans le dossier de composition d'*Orion,* on trouve une feuille quadrillée avec le titre *Musique de Noël.* Suit l'instrumentation orchestrale de l'œuvre.

Dans « Introspection d'un compositeur », article publié en 1978 dans la revue *Sortir,* Claude écrit, telle une profession de foi : « Après avoir terminé une œuvre ou une partie d'œuvre, la réflexion qui me vient est la suivante : "me sentais-je comme au jour de Noël ?" Si oui, je suis satisfait de ma musique et sinon je déchire et recommence ! » Quelques lignes plus loin : « Longue période au juvénat et au postulat. J'y découvrais l'amour-amitié et ma sensibilité pouvait s'y exprimer plus librement. De cette période date ma rencontre avec la musique, à une messe de minuit. Ceci devait changer toute ma vie. Inconsciemment, j'avais trouvé l'instrument idéal pour exprimer ma recherche de pureté et aussi la raison même de mon existence future. »

Dans un écrit rarement cité, il nous révèle un Claude généreux. L'enfant qu'il est toujours resté dévoile ses jeux et son inventivité. Le 7 décembre 1974, il livre aux lecteurs du quotidien *Le Devoir* sept manières de célébrer la Noël. Dans la joie, il nous invite à créer des instruments de musique en guise de

cadeaux. Le texte se termine *presque* en langue inventée.

Le Noël des créateurs de sons

Un Noël merveilleux, tout blanc et surtout empreint de la pureté des sentiments que l'on veut exprimer. Est-il plus beau cadeau à recevoir qu'une chose que seule la personne nous faisant ce cadeau peut produire, penser. Un peu comme les enfants dessinant leur propre carte de Noël… un dessin malhabile mais combien touchant ! Évidemment la paresse et le manque de temps aidant on préfère faire le voyage dans un magasin de musique et d'y acheter, ou l'Oratorio de Noël, ou la troisième de Mahler.
[…]
Ce serait, à vrai dire, un cadeau de choix à faire à un musicien. Mais il est clair que très peu peuvent offrir un tel présent pour la Noël.
[…]
Je donnerai donc moi-même l'exemple en vous offrant sept cadeaux de Noël sous la forme de sept textes musicaux.
[…]
• Achetez un petit piano jouet. Sur chaque touche, inscrivez un numéro de 0 à 9. Sur une feuille, notez les numéros de téléphone de toutes les personnes que vous aimez et sur une autre feuille notez le nom de toutes les chansons de Noël que vous aimez. Enfin, jouez sur le piano jouet le rythme de chansons de Noël sur les notes que vous donnent les différents numéros de téléphone alignés.
[…]

• Faire un feu de bois et le regarder jusqu'au dernier crépitement.
Faire un feu de bois et l'écouter jusqu'au dernier crépitement.
Faire un feu de bois et le regarder et l'écouter jusqu'au dernier crépitement.
Ces sept textes ne sont que des suggestions pour Noël
ces sept textes sont suggestions Noël
ces textes que sugg no
texque su no
quesu no
suno
su
Quoique vous en fassiez soyez heureux
quoique vous en que fassiez soyez quoi heureux
quoique vous que en que fassiez qui soyez que heureux que
quoiquequoi vous que en que faquoisiez quoi soyqueyezque heureuxque
quoiquequoi vque enque fquoisquoi oyqueezque heuquoireuxque
quoiquequoi vque enque fquoisquoi oyqueezque wquoixque
quoiquequoi queque quoi quoi que que wquoixquoi
(Repéter ad. lib.)

Le téléphone sonne.

Je réponds.

J'entends jouer au piano des airs de Noël avec force arpèges. La surprise est totale. Je n'ai jamais entendu ce jeu. Mais très vite je reconnais Claude.

« Comment as-tu deviné ?

— Les craquements de ton banc. »

Un café turc

Je ne sais pas si Claude cuisinait ou aimait le faire au point de convier quelques amis à partager un repas chez lui.

Un soir de janvier 1979, il m'a invité, avenue du Parc.

Il m'a dit, très cérémonieusement, qu'en début d'année il avait pris la résolution de cuisiner. « Je suis allé sur la rue Laurier. J'ai acheté une variété d'épices. »

Il m'a proposé de goûter une portion du riz au safran qu'il avait cuisiné la veille. Je me souviens davantage de la joie de Claude à me tendre un plat de son cru que de la saveur du mets. Il roulait le *r* en disant le nom de l'épice d'origine crétoise. La simplicité et la frugalité de mon hôte me touchaient.

Il m'a offert le café. « Je fais le café turc très bien. Ça, je sais le faire. J'ai appris là-bas. »

Dans la petite cuisine, je l'observais en train de préparer sa mixture. Ses gestes étaient précis. Son regard jaugeait les portions individuelles de café, la quantité d'eau à verser dans le *cezve.* La cuisson. Il reculait d'un pas. Se rapprochait ensuite, tête penchée, concentré. Le corps de celui qui aime les jeux. Sur le comptoir, dans un coin, il y avait sa petite radio. Également, deux livres de poche. Il me montra le premier : *The Silmarillion* de Tolkien. « Je lis ça, des fois. » Puis

L'Œuvre au Noir de Marguerite Yourcenar. « C'est gé-ni-al. L'histoire de Zénon. Un médecin alchimiste en Flandre, au XVI^e^ siècle. Bruges. Bosch. La philosophie, la religion, la pensée. Un procès. La prison. Il se suicide. Elle a tout compris. Je lis quelques pages à chaque jour. »

Claude avait l'édition Folio 798. L'illustration en couverture montre un dessin rouge et mauve sur fond noir intitulé *Perspective,* d'après l'œuvre du graveur Heinrich Lautensack, connu pour ses travaux sur la perspective.

Dans sa bibliothèque on trouvait également *Alexis ou le traité du vain combat* suivi de *Le coup de grâce*; *Mishima ou La vision du vide*; *Anna, soror…*

Les deux Marguerite de la littérature française (Duras et Yourcenar) comptaient beaucoup dans sa vie.

Le 3 novembre 1981, au FM de Radio-Canada, il confiera au micro de Claude Cubaynes, dans le cadre d'une série de huit entretiens avec le compositeur : « Pour moi, il y a une chose très importante : lorsque Barthes a écrit son fameux bouquin sur la photographie où il parle pendant quarante-cinq pages d'une photo de sa mère. Pour moi, c'est un moment très, très, très important au niveau de la littérature, au niveau de l'histoire de la pensée. Lorsque les gens ont vu les films de Duras. Lorsque Marguerite Yourcenar est devenue membre de l'Académie française. »

Claude a délicatement versé la boisson odorante dans deux petites tasses blanches. Il les a servies chacune accompagnée d'un verre d'eau.

Je goûtais à un café turc pour la première fois. Au creux de l'objet, j'ai vu une sorte de boue mousseuse.

Âcre. Chaude. Voyant ma réaction, Claude s'est esclaffé.

« T'as jamais bu ça ? ! »

Il m'a raconté la tradition du café en Turquie. Le plaisir qu'il prenait à le préparer.

Chez Peter's

L'alcool, la drogue, les travestis, la prostitution, l'itinérance, l'abandon, le rejet, la solitude, la faim, la soif, le froid, l'errance, l'amour perdu, les trahisons, l'à-quoi-bon qui banalise, le bruit, l'horrible bruit des gens heureux qui jugent sans savoir, les néons, les murs verdâtres, la poussière, les blessures causées par le cynisme, la médisance, le mépris, le sarcasme, la méchanceté, la perversion. Chacun de ces mots renvoie à un dérèglement, à une souffrance. Chaque langue a les siens. La typographie diffère. Leurs définitions sont toutes au même endroit. Tels ces gens que je vois pour la première fois chez Peter's, un bar-café où se retrouvent, entre autres, les clochards, les prostituées, les paumés du coin. Ils sont attablés devant verres et *grosses Mol,* parfois tristes, ivres ou grimés. Ils respirent la fumée des cigarettes roulées entre des doigts jaunis, l'odeur du houblon, devisent, rient, insultent ou crachent. Ces solitaires sont claustrés dans une métaphysique où alternent mutité et esbroufe. C'est le cercle des âmes hantées entourées de corps abîmés où l'amour cherche à crier. Ils attendent la disparition ou l'immortalité.

Quelques minutes plus tôt, boulevard Saint-Laurent, au cœur du Red Light, Claude et moi passons devant le Café Cléopâtre. C'est un cabaret. Au premier étage on y présente des spectacles de danseuses nues.

Le second est réservé à des numéros de travestis, transgenres et drag queens réputés dans la ville.

Chez Peter's jouxte le Café Cléopâtre.

« On va aller chez Peter's. Je vais te présenter un ami. On était à la même crèche. »

Je découvre un monde.

Ayant passé une partie de mon enfance et toute mon adolescence dans un quartier résidentiel protégé en banlieue, je n'ai jamais vu ni côtoyé la faune décrite plus haut.

Le bruit, l'éclairage violent, les rires, les appels, la fumée, les visages surtout et les mains. Cheveux aux épaules, en bataille, ongles rongés ou trop longs. Dents gâtées ou disparues. Peaux épaisses, grises, noircies, ridées. Sourires narquois, hâbleurs. Regards perdus, hagards, tantôt brillants, tantôt vides. Les verres de bière mousseuse sont portés machinalement à des bouches jurant *bin-là-cé-la-dernière* devant une barre de reprise.

Claude et moi longeons le mur de gauche. Nous allons à la rencontre de son ami.

« Heille… salut, Claude… »

L'homme est prématurément vieilli, son visage offre un reste d'identité. Il bouge peu, presque gelé. Claude me le présente. Il s'informe de cet ami. Ce visage me regarde. Il passe de l'absence à la joie des retrouvailles. Un visage mal ajusté pour offrir une expression claire. Je repense à l'enfer de Dante.

En sortant, Claude me confie que toute sa musique est là, dans ce lieu et ces gens. Elle vient de leur solitude, leur errance, leur enfance oubliée en cours de route, leur humanité qui dépasse tous les mots qui ouvrent ce chapitre. C'est pour eux qu'il compose sa musique.

« J'ai déjà passé Noël ici. »

Je me souviens d'avoir eu le cœur serré en l'entendant me dire ces mots presque distraitement. Aujourd'hui, je me dis qu'il a peut-être reçu là l'une des plus grandes bouffées d'amour de sa vie.

Licence enqc-13-1012473-LIQ2135909 accordée le 24 octobre 2023 à rober-racine

Le Parc Belmont

Qu'est-ce que j'ai fait au monde
Pour qu'on m'enferme ici pour le reste
de ma vie

LUC PLAMONDON

J'ai vu Claude pleurer à l'écoute de cette chanson interprétée par Diane Dufresne.

Nous étions chez des amis à lui. Il y avait un petit groupe. Des tissus roses, verts, rouges tamisaient les abat-jour de quelques lampes sur pied. Elles étaient disposées un peu au hasard dans la pièce. Nous étions assis sur le plancher.

Une atmosphère de spectacle d'enfants s'installait lentement. Claude était assis à ma droite, enchanté, sourire aux lèvres.

La chanson s'est fait entendre, diffusée par des enceintes dissimulées.

Un beau jeune homme, vêtu d'une robe brillante, souliers à talons hauts, perruque, gants longs, boa de plumes, bien maquillé, est sorti théâtralement de la cuisine, côté cour.

Il a interprété *Le Parc Belmont* en mimant des lèvres chaque mot à la perfection.

Il bougeait juste, une vraie diva. Son corps racon-

tait l'histoire que nous entendions. La voix de Diane Dufresne, les vers de Luc Plamondon, la musique de Christian Saint-Roch vivaient dans ses yeux et ses mains. Lentement le visage de Claude est devenu sérieux. Comme s'il entendait le récit de sa propre vie, ou l'une de ses vies. Une émotion trouble est vite apparue derrière ses lunettes remplies de reflets colorés. Le plancher vibrait. Flottait une odeur d'eau de toilette bon marché, de café et d'orange pressée légèrement alcoolisée.

Plus tard, le jeune homme est revenu faire son tour de chant. Il a interprété *Alys en cinémascope,* puis *Chanson pour Elvis* avec le même talent. Claude riait, participait, allongé sur le côté, une jambe repliée, appuyé sur un coude, une bière à la main. Le cinéma et tous ses théâtres entraient dans sa vie. Ils se superposaient, tel un palimpseste transparent, avec ses tracés d'encres diverses, sonores, vivantes. Une messe de minuit, *Alys,* Bali, Stockhausen, *L'Œuvre au Noir,* les égarés de Chez Peter's, le vieux Corse triste, Claude et son petit foulard fleuri noué autour du cou…

Licence enqc-13-1012473-LIQ2135909 accordée le 24 octobre 2023 à rober-racine

Danser au Pitt

À la fin des années 1970, si vous habitiez le Mile End, Outremont ou le Plateau Mont-Royal, vous êtes certainement allés au Pitt, un bar situé au sous-sol du 5116, avenue du Parc. On y buvait essentiellement de la bière. L'endroit était sombre, étroit, enfumé avec force musique. Le comptoir se trouvait à gauche, tables et chaises à droite. Tout près de l'entrée, un jukebox.

J'y suis allé deux fois.

La première avec Claude, le soir où il m'avait offert son riz au safran.

Au Pitt, nous retrouvons Michel-Georges Brégent. Il est attablé avec une autre personne, tout au fond, à droite. Je connais son nom grâce au duo qu'il a formé avec le percussionniste Vincent Dionne.

Nous arrivons devant lui. Claude fait les présentations. Brégent lui demande d'où nous venons.

« J'ai invité Rober à manger chez moi. »

Brégent dépose son verre, me regarde, les yeux exorbités derrière ses lunettes.

« Est-ce qu'il t'a servi son affreux riz au safran ? »

J'hésite : oui.

« Le pire est à venir, Rober ! Claude m'a servi ça, hier. Je me suis gratté toute la nuit dans mon lit. Je grimpais aux murs tellement ça brûlait ! »

Claude tombe des nues. Il regarde son ami, incré-

dule, surpris d'avoir causé une catastrophe épidermique et non un plaisir pour le palais, appréhendant le pire pour moi.

Suivra une leçon de Brégent sur l'art de doser le safran et le curry.

Ces deux-là s'aimaient comme des frères.

L'année suivante, nous y sommes retournés en compagnie d'une amie, la compositrice Sylvaine Martin (Claude écrira toujours Silvaine).

Nous avions décidé de terminer la soirée là.

Après plusieurs verres et autant de discussions pour changer le monde, je suis allé jeter un coup d'œil sur les titres inscrits au juke-box.

J'ai inséré une pièce de monnaie et choisi trois chansons des Beatles. J'ai commencé à danser, collé à l'appareil, vu l'exiguïté du lieu. Sylvaine est venue me rejoindre, immédiatement suivie de Claude. Nous sommes restés là, tous les trois, à danser comme des fous et à insérer des pièces jusqu'à la fermeture.

Claude rayonnait de bonheur, enjoué, ravi.

Plus tard, il me dira : « Les gens du Pitt n'avaient jamais vu ça. »

Cage et la virtuosité

Du haut de la tour CN, je regarde la ville de Toronto enneigée.

Quelques jours plus tôt, le 13 janvier 1979, j'ai joué en solo les huit cent quarante *Vexations* d'Erik Satie. Le concert a duré dix-neuf heures sans interruption. Cela se passait à la Music Gallery.

La veille, l'artiste Michael Snow et son groupe CCMC avaient donné un concert de musique improvisée. J'ai fait sa connaissance à cette occasion.

Avant de prendre place devant le grand piano noir, je reste debout, un peu à l'écart. C'est le matin. J'observe, amusé, de jeunes enfants qui enfilent leurs survêtements d'hiver après une classe de danse. Chevelures blondes, brunes, serre-têtes, élastiques, peau douce, en bonne santé, revivifiée par les mouvements du corps. J'entends des rires, des chuchotements, des prénoms féminins, quelques garçons. Beaucoup de mauve, de rose, de rouge, de vert pâle. Frottis des tissus de l'hiver, bottes, lacets, tuques et mitaines, petites impatiences, réconfort des parents. Merveilleux va-et-vient de toutes ces nouvelles vies, ponctué de fermetures éclair, de reniflements, d'appels : « *Come on! Hurry up!* »

Je regarde ce dynamisme, ces déplacements de molécules, d'atomes, de matières vives, de voix aiguës. Dans quelques minutes, je serai aux commandes d'un

vaisseau qui me fera faire une longue traversée du temps, presque dans le silence.

Un homme s'avance vers moi, casquette sur la tête, sourire en coin. Il me tend la main. C'est Peter Goddard, le critique musical du *Toronto Star*. Il souhaite connaître mes intentions. L'homme est éminemment sympathique. Nous parlons du piano, de Satie, des enfants, du temps, de ma préparation ; de méditation, de concentration, d'endurance, de patience. Il regarde, intrigué, la petite boîte à épingles que j'ai placée sur le piano, au-dessus du clavier, au centre. S'y trouvent huit cent quarante épingles enfoncées à mi-hauteur que je devrai abaisser totalement après exécution d'un motif. C'est mon plan de vol, lui dis-je. Ma façon de compter avec précision les huit cent quarante motifs discrètement.

Il publiera un très beau texte. Il y fera la chronologie de l'événement. Cela se lira comme un récit de voyage.

Michael Snow et sa mère ont assisté au concert.

John Kraglund, du *Globe and Mail,* viendra vers minuit. Il rendra compte du concert après avoir longuement parlé des frères Aloys et Alfons Kontarsky, les célèbres pianistes duettistes. Au moment où j'interprétais *Vexations,* ils jouaient *Mantra* de Stockhausen, assistés de Hans Peter Haller à l'électronique. Quelques jours plus tôt, le 10 janvier, ces derniers l'avaient jouée lors d'un concert de la Société de musique contemporaine du Québec. Pour l'occasion, Claude avait publié dans le programme un témoignage d'admiration et d'affection sur celui qui fut son maître.

Mantra de Stockhausen

La poésie des espaces sidéraux de la musique de Karlheinz Stockhausen m'a profondément marqué. D'une part son regard sur la musique est intuitif et visionnaire, d'autre part il est objectif, voire scientifique.

[…] Appartenant à la génération qui a vu naître la fission de l'atome, il s'appliquera à la fission du son (fission des divers paramètres du son). Une série d'œuvres naîtra où cette fission aura comme « centre d'activité » un paramètre précis : *Kontra-Punkte* (le point, le groupe, la masse), *Zeitmasse* (le temps), *Gruppen* (les temps), *Momente* (les « moments »), et plus près, *Inori* (la dynamique) […].

Dans ses œuvres, Stockhausen veut élargir le champ de la conscience humaine, il veut nous montrer des planètes nouvelles. Mais l'homme Stockhausen, qui est-il ? Dans *Momente,* au moment « KK » (K : Klang/son et K : Karlheinz), il nous offre son autoportrait : un grand appel solitaire et triste ; son urgence de dire est issue d'une grande solitude, d'un besoin de communiquer avec le reste du cosmos.

Dans le silence de la tour CN, j'observe tout ce blanc, cinq cent cinquante mètres plus bas. Entre les édifices et les maisons fumantes, les voitures tracent des droites et des courbes sur le sol de la Ville Reine. Certains Torontois la surnomment affectueusement *Toronto the good.* Ce lieu n'a aucune résonance pour moi. Quand j'étais enfant, les trois syllabes de ce nom évoquaient les Maple Leafs, l'équipe de hockey professionnelle et grande rivale du Canadien de Montréal. J'imaginais du bleu froid perdu dans une longue nuit anglophone.

En 1973, notre professeure de musique, sœur Paquette, avait rapidement évoqué le personnage de Glenn Gould : « Il y a à Toronto un drôle de pianiste, maniéré et surdoué, qui défigure et réinvente tout ce qu'il joue. Mais c'est fait avec tellement d'imagination et de liberté. Il vit hiver comme été vêtu d'un manteau de fourrure, porte des gants et peut rester assis sur une chaise au bord de la route pendant des heures. »

Dans la classe, personne n'écoutait, les boulettes traversaient l'espace, les pupitres se déplaçaient ; le zoo des polyvalentes. Après le cours, je lui demandai le nom de ce pianiste et de m'en dire davantage à son sujet. Ce qu'elle fit. Cette ancienne religieuse m'a beaucoup appris et encouragé à poursuivre ma création.

Pour l'heure, ces personnalités vaquent à leurs occupations sous la neige, quelque part, à la maison, à l'hôtel, au bureau, en voiture ou à la radio. Mais une autre présence, plus forte, vibre en moi. Je tourne la tête vers la gauche. Au sud-est, le lac Ontario cherche à toucher le ciel gris. Je plisse les yeux. De l'autre côté, au bout de l'horizon, je devine les chutes du Niagara se fracassant. Je savais qu'en 1891 Tchaïkovski les avait visitées lors de sa grande tournée américaine. Cette rencontre a toujours été mystérieuse, voire magique pour moi. Plus tard, j'en ferai un film dans *L'Atlas des films de Giotto.* Les compositeurs Nikolaï Rimsky-Korsakov et Jacques Offenbach les ont visitées également. En 1893, Antonín Dvořák aurait dit, subjugué devant elles : « Mon Dieu, ceci deviendra une symphonie en *si* mineur. » Trente-cinq ans plus tard, en 1928, peu après avoir donné un concert à Toronto, Maurice Ravel notera en leur présence : « Quel majestueux *si* bémol ! »

Ce demi-ton m'a toujours fait rêver.

Licence enqc-13-1012473-LIQ2135909 accordée le 24 octobre 2023 à rober-racine

De retour à Montréal, j'ai raconté à Claude les concerts *Vexations* et *Mantra* présentés le même soir dans deux lieux différents. Je lui ai montré l'article du *Globe and Mail.*

À son tour, il a évoqué le récent passage de John Cage à Montréal et leur discussion.

« De quoi avez-vous parlé ?

— De la virtuosité. Il m'a dit que la virtuosité pouvait être une manière d'accéder à l'impossible, de réaliser ce qui semble impossible sur le plan technique ou même psychique. Jouer *Vexations* pendant dix-neuf heures, comme tu l'as fait, sans manger, boire, uriner, prendre une pause, c'est une forme de virtuosité sur le plan physique et mental. Tu retrouves cela avec *Mantra.* Passer à d'autres niveaux de conscience. »

Kandinsky

Claude m'avait déjà confié son intention d'aller vivre à Toronto. Peut-être pour des raisons sociales, mais surtout professionnelles. Les moyens financiers, disait-il, les opportunités, les ensembles musicaux, les commandes, l'édition, les concerts, les enregistrements, tout ce qui fait qu'un compositeur peut vivre de son art lui semblait plus présent dans cette ville qu'à Montréal. Il avait parfois le sentiment de « plafonner ». Il le confiera à Claude Cubaynes dans leurs entretiens radiophoniques. Dans les années 1970 et 1980, un créateur québécois ou canadien, peu importe sa discipline, faisait vite le tour des possibilités de création. Sans une diffusion à l'étranger, les œuvres prenaient bien souvent le chemin des cartons, réserves des galeries et musées ou de l'oubli, je pense aux œuvres des chorégraphes. Avec un marché aussi restreint, les créateurs devaient aller là où se présentaient les possibilités.

Peu de choses ont changé.

Lorsqu'il s'agissait des conditions de vie du créateur, Claude exigeait le maximum. Il avait raison. Il prenait son métier au sérieux. Il revendiquait toujours davantage de droits pour les compositeurs. Si une critique dans un média lui semblait injuste à l'égard d'une de ses œuvres ou de celles de ses collègues, il répliquait immédiatement dans les journaux. Il ne fai-

sait pas que s'indigner. Il expliquait, décrivait, analysait l'œuvre. Il montrait en quoi le critique avait erré. Il défendait ses enfants bec et ongles. Cela faisait partie de l'enseignement de Stockhausen : « Un jour qu'il [Stockhausen] avait écrit une lettre d'engueulade à un critique du *Kölner Stadt-Anzeiger* [un quotidien de Cologne] ayant descendu ma musique, il nous dit qu'il ne fallait jamais se laisser faire par les journalistes, qu'il fallait se défendre ! » Claude ne s'est jamais gêné…

Il pouvait être un rêveur, un idéaliste, perdu dans ses cosmogonies imaginaires ou réelles. Il savait aussi être pragmatique et critique. Lorsqu'il discutait d'un sujet – politique, droits sociaux, mœurs, arts ou philosophie –, sa pensée filait, droite, claire, riche d'arguments et d'expériences. La langue de bois, les concessions, la bien-pensance étaient incompatibles avec sa personnalité. Il parlait franc et direct. Avec passion et raison. Il savait faire la part entre l'amitié et les convictions personnelles. S'il était en désaccord avec vous, il le disait tout en respectant votre point de vue, qu'il écoutait attentivement. Ensuite, il prenait plaisir à démontrer la cohérence du sien. Il y avait une droiture magnifique chez lui. C'est ce qui (me) le rendait si attachant.

Au début du printemps 1979, il se rend à Toronto. *Journal* (1977) sera créée au Convocation Hall par les Festival Singers of Canada, sous la direction de John Barnum.

L'œuvre est écrite pour chœur, quatre voix mixtes et percussions. Claude a rédigé le livret. Selon son habitude, il emploie plusieurs langues : le français,

l'anglais, l'allemand, l'italien, le latin, et une langue inventée. Cette dernière sera présente dans toutes ses œuvres vocales subséquentes.

Je réentends Claude dire « *Journal* », discrètement. Comme si l'œuvre portait un secret. À ce moment, je ne connaissais ni la partition ni les notes du programme qu'il rédigeait en anglais.

Plus tard, à leur lecture, je verrai à quel point il se livre tout entier dans le texte chanté.

Journal est un polyptyque : *Childhood, Love, Death, After Death.*

N'est-ce pas la trajectoire de tout être vivant ? Une étape pourra certes se démarquer d'une autre, mais pour Claude elles forment un tout indissociable, tel le système tempéré en musique.

L'enfance, l'amour, la mort, l'après-mort. Aujourd'hui, certaines personnes perçoivent Claude sous la lumière de ces deux dernières. Ce n'est pas mon cas. Le Claude que j'ai connu était tout entier porté par les forces de l'enfance et de l'amour : la vie. Bien sûr, le thème de la mort est là qui veille. Mais ne l'est-il pas dans toute œuvre, même la plus lumineuse, conscients que nous sommes de notre parcelle d'éternité terrestre ? Dans ses œuvres vocales, thanatos et fatum défilent sous les portées, chevauchent les notes, tantôt porteurs d'un présage ou d'une réponse. Mais le besoin d'aimer et d'être aimé est son leitmotiv. Claude l'a écrit : « Une seule loi régit ma musique : l'amour. Et c'est aussi cette loi si simple qui devrait régir nos relations humaines. »

Plusieurs personnages de la littérature mondiale, âmes sœurs et frères de Claude, sont évoqués dans *Journal* : Pinocchio, Tristan, Isolde, Roméo, Juliette, M. Pickwick, Bruder Jakob, Merlin l'enchanteur, Cen-

drillon, la fée Carabosse. Mais aussi Maïakovski, la Bible, des noms d'étoiles.

En 1980, certains d'entre eux reviendront entourer Agni, le personnage central de son opéra *Kopernikus.*

À son retour de Toronto, Claude m'a offert un très beau livre : *Homage to Wassily Kandinsky.* « Ça m'a fait penser à toi. »

Il s'agit d'un recueil de trente-trois témoignages rédigés par autant de créateurs de disciplines différentes. Le livre est abondamment illustré.

Sur la page de garde, Claude a tracé ces mots à l'encre bleue :

Affectueusement
À mon cher ami
Claude Vivier

Je vois son écriture et sa signature pour la première fois. L'autre visage de l'ami. Des lignes fines, ascendantes, vives. Les hampes et jambages se disputent le premier rang. La graphie est rapide, élégante, un brin maniérée, à l'image de Claude.

J'ai eu la chance d'avoir entre les mains les dernières lettres manuscrites de Claude. J'ai parcouru quasiment l'ensemble de ses manuscrits et notes de composition. Son écriture offre plusieurs variantes graphiques. Il rédige en anglais, en français ou en allemand selon la langue du commanditaire de l'œuvre. S'il note un numéro de téléphone, le nom d'une personne, une adresse, un rendez-vous, le nom d'un hôtel, un restaurant, le titre d'un film ou d'un concert, il écrira dans toutes les directions sur la page. L'emploi

d'encres bleue, rouge, verte, mauve, noire est présent dans plusieurs manuscrits. Tantôt pour encercler des groupes d'instruments, des cellules rythmiques, des essais d'instrumentations, des réseaux propres au développement des voix, une idée ou un motif à ne pas perdre de vue. L'usage de la mine de plomb est systématique pour la mise au net. Ses esquisses sont rarement datées.

J'ai relevé au moins trois graphies différentes de sa signature.

Deux alphabétiques, très lisibles, dont l'une est plus resserrée. Une troisième, pictographique. Il tracera seulement un grand C, qu'on prend facilement pour un V échevelé, suivi d'un signe qui rappelle celui de la division en mathématiques.

L'œuvre achevée, il écrira à la fin de son manuscrit (pas toujours) ses nom et prénom, les date et lieu de composition (Claude Vivier. 15 octobre 1978, Montréal). Sa signature sera tantôt alphabétique, tantôt pictographique ; parfois les deux.

À cinq reprises, il les fera suivre de l'expression latine *Deo gratias* (« grâces à Dieu ») : *Désintégration* (1972), *Chants* (1972-73), *Lettura di Dante* (1974), *Liebesgedichte* (1975) et l'opéra *Kopernikus* (1979). Pour *Musik für das Ende* (1971), il écrira « *Amen !* ».

Il est une autre signature, sonore celle-là, que j'appelle « harmonique ». Il s'agit de la série ascendante des harmoniques naturels d'une note fondamentale. On la retrouve dans : *Orion, Lonely Child, Prologue pour un Marco Polo, Zipangu, Bouchara, Samarkand.* Elle survient en général vers la fin de l'œuvre, comme un signe de la main pour dire au revoir. Elle est jouée à la contrebasse ou au violoncelle. Pour *Orion,* cette note fondamentale est *mi*♭ ; *Lonely Child, mi* ; *Prologue*

pour un Marco Polo, mi ; *Zipangu, do* et *mi* ; *Bouchara, si.* Dans *Samarkand,* le cor français fera signe à huit reprises : *mi*♭, *mi*♭, *fa*♯, *sol*♯, *fa*♮, *do*♯, *sol*♮, *la.*

Dans les manuscrits au net, pour chaque note, dynamique, indication métronomique, tempo, clé, instrument, instruction destinée au chef d'orchestre et aux instrumentistes, texte à chanter, l'écriture est nette, claire et précise. Claude savait exactement ce qu'il voulait obtenir de tel ou tel instrument. Les barres de mesures, notes de musique, crescendo-decrescendo, glissando, encadré : chaque trait est soigneusement tracé à la règle. Il fera le plan de la disposition des instrumentistes sur scène et des enceintes si l'usage d'une bande enregistrée ou d'un instrument électronique est nécessaire *(Désintégration, Learning, Kopernikus, Wo bist du Licht!, Prologue pour un Marco Polo, Bouchara, Crois-tu en l'immortalité de l'âme).*

Un travail impeccable.

Certaines feuilles préparatoires sont remplies de calculs arithmétiques. Des centaines d'additions de fréquences (technique principale de la musique spectrale) sont réalisées à la main. Des diagrammes illustrent les différentes textures d'un son (lisse, rugueux, subtil). Plusieurs suites de Fibonacci (0-1-2-3-5-8-13-21-34…) sont rétrogradées, permutées, en miroir. Les calculs d'harmoniques côtoient les carrés magiques ou de Vigenère. Les techniques d'analyse propres à la musique sérielle sont fréquentes. C'est de toute beauté à regarder et à lire.

Dans quelques esquisses (œuvres de jeunesse), il remplacera la notation musicale traditionnelle par le nom des notes (*do, ré, mi, fa, sol, la, si,* ♭, #, ♮).

On trouve des grilles composées de centaines de

cases. Chacune contient le nom d'une note : *si, do, fa*♯, *mi, mi*♭, *sol, la,* etc. Certains seront prolongés de hampes reliées en groupes de croches, doubles-croches, triolets, etc.

Claude (s')invente des systèmes de notation, crée des combinatoires et jeux de pistes dont lui seul a le secret des cristallisations.

Les compositeurs créent souvent leur propre codification musicale. L'œuvre s'élabore à partir de maints systèmes compositionnels. On en dénombre plusieurs à travers l'histoire de la musique.

Claude utilise plusieurs types de papier pour noter ses compositions. Papier à musique avec portées ; feuille quadrillée, lignée ou vierge au format A4 ou A5 ; plus rarement du papier millimétré.

Un jour où nous marchions près de la station de métro Beaubien, il m'indiqua la papeterie Pilon. « Là, j'achète un papier très spécial pour composer. »

Dans ses travaux d'étudiant et premières œuvres *(Hiérophanie),* il emploiera un papier à musique de marque : Musica Enrg. – Albert Pelletier, 1036, boul. Jarry, cité de Chomedey, comté Laval, QC.

À partir de 1959, Claude et sa famille habiteront quatre différents logements à Pont-Viau. Tous se trouvent à une trentaine de minutes en vélo de Musica Enrg. – Albert Pelletier. Ce qui ne signifie pas que Claude s'y rendait. Aujourd'hui, le 1036, boulevard Jarry est une jolie petite maison en briques rouges. Elle fait face à des terrains vacants. Enfant, il m'arrivait de faire du vélo avec des copains dans cette rue alors non asphaltée.

Claude aura notamment recours à du papier à musique Schirmer et des Éditions Salabert. Le plus souvent il est sans marque.

Dans certains dossiers, on a l'impression de suivre l'évolution d'un enfant qui apprend à écrire, invente une écriture et des moyens mnémotechniques pour arriver à ses fins. À la page suivante, les traces du compositeur professionnel maîtrisant son art lancent leurs fulgurances.

Les manuscrits d'un créateur renseignent beaucoup sur sa manière de penser, de travailler. Nous sommes dans les coulisses de la création, au plus près de la main et de la pensée, là où chaque pas, chaque trait s'offre à nu, sans aucune censure. On assiste aux répétitions des musiciens, comédiens ou danseurs. Les notations des chorégraphes sont souvent de pures merveilles.

Claude connaissait ma passion pour l'écriture musicale, les enluminures, les arts visuels et leurs liens avec la science et les différents savoirs. Peut-être s'en est-il souvenu, ou a-t-il pressenti le jour où je parcourrais ses jardins secrets, en m'offrant ce livre sur Kandinsky, *points et lignes sur plan* en tête.

Une répétition de *Kopernikus*

Pour un compositeur, écrire un opéra, c'est… Antoni Gaudí traçant les plans de la Sagrada Família à Barcelone ; Henri Matisse créant la chapelle de Vence ; Proust écrivant *À la recherche du temps perdu* ; Abel Gance tournant son *Napoléon.*

Un opéra, c'est d'abord et avant tout une partition musicale. Sans elle, c'est du théâtre, et encore.

Pour Claude Vivier, c'est réaliser un rêve. Organiser la rencontre des nombreux personnages historiques qui l'habitent, Marco Polo, Tchaïkovski, Jacques Cartier…

En 1980, il me dira réfléchir à un opéra d'après les *Carnets* de Léonard de Vinci.

À Thérèse Desjardins, il enverra une carte postale de Jean Harlow, non datée, au dos de laquelle il écrit : « Un petit mot. Peut-être, je ne sais pas – la neige à New York. Je vais voir *Parsifal.* Ai trouvé mon sujet d'opéra : T. S. Eliot *Murder in the Cathedral.* Ceci est faux, ça ne marche pas. Enfin, je pense. » Le 8 octobre 1982, à Paris, il achète *La Divine Comédie* de Dante, illustrée par Gustave Doré. Enthousiaste, il lui écrit : « Quel opéra ce serait que de reproduire en scène ou en film ces indiscernables tableaux, l'immanence de leurs traits, profondeur et conscience de Dieu dans toute sa sensualité ! »

Claude « pensait » opéra.

Ceux qui le rendent heureux en cette année 1980 ? *La Flûte enchantée* de Mozart, *Tristan et Isolde* et *Parsifal* de Wagner, *Wozzeck* d'Alban Berg. Dans cette forme d'art, l'excès est souvent la règle. On meurt dans presque tous les opéras ; c'est parfois très long. À la fin de *Kopernikus,* un opéra-rituel de mort, écrit-il, Agni se « dématérialisera » sans mourir véritablement. Elle changera de dimension, passera du monde des êtres qui personnifient ses visions sur scène à celui du cosmos, des étoiles, de l'infini.

Claude aimait les gros effectifs. Il dira à Claude Cubaynes, le 10 novembre 1981 : « J'ai énormément de difficulté à travailler sur des petites pièces. Ma musique a un souffle qui prend du temps. […] J'aimerais beaucoup être capable de faire des choses assez énormes. Je suis un monumental, de toute façon. Je suis un compositeur monumental, dans le sens des œuvres monumentales. »

L'atelier de jeu scénique et l'atelier de musique contemporaine de la Faculté de musique de l'Université de Montréal lui offriront la possibilité de créer son premier opéra.

Sept chanteurs mixtes et sept instrumentistes sur la scène du Monument national à Montréal incarneront les personnages de l'univers onirique de Claude.

Lorraine Vaillancourt dirigera les musiciens. Marthe Forget assumera la direction scénique. Jacinthe Vézina concevra les décors. Mérédith Caron dessinera les costumes.

Autour d'Agni, déesse du feu et figure centrale de l'opéra, graviteront des « êtres mythiques » : Lewis Carroll, Merlin, une sorcière, la Reine de la Nuit, un aveugle prophète, un vieux moine, Tristan et Isolde,

Mozart, le Maître des eaux, Copernic et sa mère. « Ces personnages sont peut-être les rêves d'Agni qui l'accompagnent dans son initiation et finalement dans sa dématérialisation », écrit Claude.

Il aimait rappeler être né un 14 avril (Bélier, signe de feu) et avoir composé sa partition pour deux fois sept musiciens.

Claude m'a peu parlé de *Kopernikus* pendant sa composition. Il a écrit les premières mesures en 1978. Il terminera l'œuvre le 14 mai 1979. L'opéra est dédié à son maître et ami, le compositeur Gilles Tremblay, avec qui il a étudié au conservatoire. Il composera la musique et le livret simultanément. Ses personnages chanteront et parleront en français, en anglais, en allemand et, surtout, en langue inventée. À la fin de son manuscrit, il écrira la date et l'année. Il signera et ajoutera « *Deo gratias* ».

Avenue du Parc, j'aperçois Claude. Il attend l'autobus 129 au coin du boulevard Saint-Joseph. Il me dit se rendre à une répétition de *Kopernikus,* au Département de musique de l'Université de Montréal. Il m'invite à y assister. J'hésite, craignant d'interrompre la dynamique de création. « Non, non ! Viens ! Tu vas aimer ça. »

C'est un gymnase. Il y a un panier de basketball à chaque extrémité, de hauts espaliers tapissent les murs latéraux. Le sol est couvert de tracés colorés propres aux sports intérieurs.

Lorraine Vaillancourt est au centre, derrière son pupitre. Les quatorze chanteurs et instrumentistes orbitent autour d'elle. Çà et là, des lutrins, quelques instruments de musique posés au sol, et, au fond de la salle, les cloches tubulaires suspendues à leurs sup-

ports. À gauche, légèrement en retrait de l'aire de jeu, un piano droit d'appartement, « au cas où ».

Aucun décor ni costume.

Claude et moi sommes assis tout près de la porte d'entrée.

Lorraine Vaillancourt est concentrée sur la partition, sobre dans sa gestuelle et ses consignes verbales. À un certain moment, elle demandera à une chanteuse de ne pas en faire trop. De respecter les limites du rôle sans tomber dans un excès de lyrisme.

L'œuvre est exigeante pour les interprètes. Elle fait entendre des sonorités nouvelles, surtout lorsque les chanteurs s'expriment en langue inventée.

J'entends la porte s'ouvrir discrètement derrière nous. Un musicien et professeur de musique, immobile sur le seuil, écoute durant quelques secondes. Il dit à voix basse : « C'est de la musique de fou. » Piqué au vif, Claude se retourne : « Va donc chier ! », puis il se concentre sur la répétition. Le professeur se retire doucement.

Pour Claude, la musique, la sienne en particulier, représentait toute sa vie. Lui en faire grief, même à la blague, était irrecevable. Il connaissait la valeur et l'originalité de son œuvre.

Un jour, je lui ai demandé quelle était la musique qu'il préférait. « La mienne », a-t-il répondu tout naturellement. Ce n'était pas provocation, vantardise ou immodestie de sa part. Claude aimait la musique qu'il composait. Elle le rendait heureux, lui, mais aussi de nombreux autres. En son temps, pour prendre connaissance de la musique qui se créait, il fallait consulter les partitions, assister aux concerts, écouter les disques ou la radio. De tout cela, sa musique avait sa préférence. Aujourd'hui, Inter-

net nous donne accès à tout ce qui se fait en un simple clic.

En répondant ainsi, Claude ne faisait pas injure aux compositions de ses collègues. Il disait : la musique que je crée, jour après jour, me transforme, me fait avancer dans ma vie humaine et spirituelle. En septembre 1982, à Paris, il écrira à Thérèse Desjardins : « Je suis installé et je compose déjà – pour une très rare fois, je me sens très bien à Paris – ce qui est très bizarre musicalement, la seule musique qui puisse vraiment m'inspirer maintenant est ma propre musique – et je crois que c'est là parfaitement normal. »

Les musiciens font une pause.

Claude me présente Lorraine Vaillancourt.

Je suis heureux de faire sa connaissance. J'admire son intégrité, sa rigueur et sa sensibilité. Nous discutons un moment. Je les laisse travailler tous les deux. Je n'ose marcher sur l'aire de jeu. Mon désir de jeter un coup d'œil à la partition est fort. Je regarde le piano. Encore là, je me retiens de jouer quelques notes, malgré mon attrait pour l'instrument qui a changé ma vie à l'âge de seize ans. Je respecte l'espace encore rempli des mouvements et des sonorités de *Kopernikus.*

Le travail reprend.

Les musiciens jouent la seconde partie.

Claude écoute, intervient peu.

Au chiffre 22, après « des mélodies si pures que les anges en pleurent » chanté par le baryton, la basse poursuit en jouant une phrase musicale sur les cloches tubulaires. Claude dit : « Non ! » et chante le rythme. Impatient, il bondit de sa chaise. Il court vers le musicien et lui enlève les marteaux des mains. Sans hésiter, il exécute le rythme approprié sur l'instrument. Il

remet les marteaux au musicien et revient s'asseoir. Son corps est fébrile. Son regard est intense.

Claude connaissait parfaitement sa partition. Rien ne lui échappait. À la moindre erreur, il se levait pour secourir une partie de lui-même.

Alla Turca de Mozart

Le 8 mai 1980 marquait le trente-cinquième anniversaire de la fin de la Seconde Guerre mondiale. Il s'agissait également du centième anniversaire de la mort de Gustave Flaubert. Pour Claude, ce fut la première de son opéra *Kopernikus.*

À l'époque, je collaborais au magazine culturel *Virus Montréal.* Je rédigeais les rubriques livres, arts visuels et danse.

Exceptionnellement, je proposai aux responsables de la revue, les artistes Trevor Goring, Chris Richmond et Stephen Shortt, de réaliser une entrevue avec Claude Vivier à l'occasion de la création de *Kopernikus.*

Claude est venu chez moi. J'ai posé un magnétophone à cassette sur la table. Il m'a parlé librement de l'opéra en général et de *Kopernikus.*

J'ai retranscrit intégralement les propos de Claude. Le texte est paru dans le numéro de mai 1980. Sur la couverture vert pomme, un *oui* rouge garance côtoyait *Kopernikus… le mysticisme onirique* bleu ciel.

Je me suis rendu chez Claude pour lui offrir un exemplaire. Je ne l'avais pas prévenu pour lui en faire la surprise.

Arrivé devant la porte en bois sombre de son logis, avenue du Parc, j'entends Claude composer au piano.

Il plaque un accord dans le registre aigu, le répète plusieurs fois, le joue en arpège. Il écoute. Silence. Bruit d'un crayon posé sur le pupitre du piano. Il rejoue l'accord une octave plus bas. Le laisse *mourir.* Silence. Il joue une quinte, sous le *do* central, une tierce majeure, mineure, majeure, puis lui superpose le premier accord en chantant un long *dja…* Silence.

Je ne frapperai pas à sa porte. Le temps de la création est précieux, voire sacré. Écrire de la musique, note après note, demande du temps, beaucoup de temps.

Je glisse doucement la revue sous sa porte.

Claude poursuit son travail au piano. Puis, sans transition, il attaque les premières mesures de la marche *Alla Turca* de Mozart. Après une trentaine de secondes, il s'arrête net. Silence. La pause Mozart est terminée. Il joue à nouveau quelques accords, ses chères « couleurs » spectrales, qu'il laissera vibrer dans le silence de son être.

Le soir de la première, une ambiance joyeuse règne au théâtre du Monument national. Les gens sont heureux de s'y retrouver pour célébrer une nouvelle création de Vivier. Dans le grand escalier de l'entrée, j'aperçois une amie, l'artiste et philosophe Louise Guay, tout de blanc vêtue, les yeux brillants. Elle tient entre ses mains un ballon bleu zébré de blanc. La Terre vue de l'espace. J'offre à Claude une petite huile sur toile circulaire montée sur bois de la dimension d'un CD. Une œuvre exécutée durant mon adolescence. La lune dans un ciel noir brille au-dessus de l'océan. Le geste le touche. Il semble peu habitué à recevoir un présent. « C'est Copernic qui t'envoie une fleur de là-haut », lui dis-je.

Un public nombreux occupe la grande salle du théâtre légendaire. Je revois Claude trônant fièrement, seul au balcon, au centre. On croirait un enfant venu assister au spectacle de ses rêves. Son visage irradie la joie.

La mémoire est un vitrail où certains jours le soleil est noir.

J'ai peu de souvenirs de la représentation, sauf de la fin. Dans la partition, Claude indique après la dernière mesure : « Quand on n'entend plus de musique dans la salle, on entend une (grosse) porte qui se ferme. FIN. » Ce fracas métallique, enregistré sur bande, fortissimo, sera suivi, ce soir-là, d'un grand rire féminin dans le public. Pour cette femme, semble-t-il, l'allusion (trop) réaliste où Agni franchit la porte d'une autre dimension et sa « dématérialisation » aura rompu le charme d'une féérie dont nous venions d'être les témoins pendant soixante-cinq minutes.

Une scène restera gravée en moi. Le moment où Claude est venu sur la scène, côté jardin, saluer le public et remercier les musiciens. Il a fait une sorte de virevolte échevelée, l'air heureux, à l'image du grand CV fondu de sa signature.

La planète Vivier venait d'effectuer sa révolution copernicienne, l'espace-temps d'un salut.

Flaubert à Ottawa

Mon compagnonnage avec Flaubert remonte à 1973. Cette année-là, une amie m'offrit la monographie *Flaubert par lui-même* de Victor Brombert. L'essentiel du livre est composé d'extraits de sa correspondance.

Le regard de Flaubert sur le monde et l'écriture s'est déposé en moi telle une amitié. Depuis, je le visite régulièrement, ses livres, son lieu de travail à Croisset, ses manuscrits, son iconographie, son univers. En 1977, alors que je travaillerais de nuit dans une station d'essence, je lirai toute sa correspondance.

Très tôt, j'ai souhaité créer une œuvre pour rendre hommage à l'écriture et à l'architecture de ses romans et à sa manière de travailler.

Ce sera *Gustave Flaubert 1880-1980.*

Le centenaire de la mort de l'écrivain coïncidait avec les cent ans d'existence du Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa, appelé alors Galerie nationale. Pour souligner l'événement, l'institution avait présenté une grande exposition d'artistes canadiens : *Pluralités 1980.* Elle a été inaugurée le 5 juillet 1980. Le *Flaubert* était l'un des choix de la commissaire invitée, Chantal Pontbriand.

De 1978 à 1980, j'ai retranscrit à la main les six principaux ouvrages de Flaubert : *Madame Bovary, Salammbô, L'Éducation sentimentale, La Tentation de*

saint Antoine, Trois Contes et *Bouvard et Pécuchet*. J'ai utilisé l'édition Garnier-Flammarion (les initiales de Gustave Flaubert…). Ces retranscriptions ont été faites sur des feuillets ayant les dimensions des manuscrits de Flaubert. J'avais demandé par lettre l'information aux trois bibliothèques de France où ils sont déposés. Une seule m'avait répondu. J'ai utilisé ce format pour les six ouvrages.

Parallèlement à ce travail de retranscription (ou de « copie » au sens où l'entendaient Bouvard et Pécuchet…), j'ai compté à la main, pour chaque ouvrage, le nombre de mots, de phrases et de paragraphes. À cette époque, je n'avais pas accès à l'informatique.

En utilisant ces trois données, j'ai fait construire un escalier d'une seule volée correspondant à l'architecture du roman. Le nombre de chapitres déterminait celui des marches ; le nombre de mots, la largeur de ladite marche ; le nombre de phrases, sa profondeur ; et le nombre de paragraphes, sa hauteur. Dans la salle du musée, l'escalier montrait l'architecture du texte de Flaubert.

Pour des raisons d'espace, seul l'escalier *Salammbô* a été construit. Dix mètres de longueur, quatre mètres de hauteur et quatre mètres de largeur pour la marche la plus volumineuse : le fameux chapitre 7.

Pour incarner « l'épreuve du gueuloir », chère à Flaubert dans son processus d'écriture, j'ai lu à voix haute, pendant quatorze heures consécutives, tout *Salammbô* avec ma retranscription entre les mains sur l'escalier. Le chapitre 1 sur la marche 1, le chapitre 2 sur la marche 2, et ainsi de suite jusqu'au quinzième et dernier chapitre. Ce fut une véritable ascension dans le temps et l'espace du récit. À la fin, j'ai sauté (dans le vide) en bas de l'escalier.

Cette lecture publique a eu lieu le 9 août 1980. Journée nationale des femmes (National Women's Day) en Afrique du Sud.

Claude s'est beaucoup intéressé au *Flaubert*. Il m'en parlait souvent. Lorsqu'il venait à la maison, il regardait attentivement les calculs, diagrammes et plans de l'escalier épinglés au mur. « C'est une sorte d'opéra *sprechgesang*, ton projet. » Peut-être faisait-il un lointain parallèle entre la technique de la musique spectrale et ces additions de mots, de phrases et de paragraphes qui se cristallisaient en « couleurs » tridimensionnelles.

Un soir où nous étions au bar Les Beaux Esprits, rue Saint-Denis, il m'a présenté son ami Pierre Flynn, le chanteur, auteur-compositeur et pianiste du groupe Octobre. Claude a insisté pour que je lui « raconte » le *Flaubert*. Avec l'enthousiasme de mes vingt ans, je lui ai tout raconté. Je me souviens de Pierre Flynn, le regard ténébreux, calme, me fixant droit dans les yeux, un brin intrigué. Qui était cet extraterrestre, devait-il se demander, assis là, qui parlait de mots, de phrases, d'escalier, de gueuloir, de saut dans le vide, de nouveaux manuscrits, de Bouvard et Pécuchet, de spatialisation de l'écriture et autres concordances alphanumériques ? Le faible éclairage, la musique et le bruit ambiant n'ont certes pas favorisé une bonne compréhension. Bientôt, son visage a affiché un total désarroi. J'ai cessé mon récit. Je lui ai posé des questions sur ce qui m'intéressait davantage : l'art d'écrire une chanson dans un groupe rock au Québec.

Pluralités 1980 sera inaugurée par Maureen McTeer, épouse de Joe Clark, alors chef de l'opposition. Les mondanités et les cérémonies officielles ou protocolaires n'ont jamais été mon affaire. Mais à vingt-trois ans, lorsque vous êtes l'une des personnes honorées dans ce genre d'événement, vous vous présentez. Par respect et savoir-vivre. Pour observer le monde ou… être vu, selon votre degré de narcissisme et d'opportunisme. Le moment le plus curieux est celui où les dignitaires visitent les salles où les artistes sont en présence de leur œuvre. On dirait une rencontre de parents-élèves avec les maîtres et la direction de l'établissement.

À l'heure dite, je patientais dans la salle qui m'était allouée. On y voyait la maquette de l'escalier *Salammbô* (assemblé en août), les « nouveaux manuscrits » et autres documents du *Flaubert.*

Maureen McTeer s'est avancée vers moi, souriante, manifestement surprise de trouver un artiste aussi jeune. Elle m'a tendu la main, m'a regardé de ses grands yeux bleus et s'est exprimée dans un français impeccable. Après quelques minutes d'entretien, j'ai vu du coin de l'œil, à ma droite, Claude surgir de nulle part, marchant d'un pas léger, ravi. Pendant une fraction de seconde, j'ai cru assister à l'apparition d'un ange, sosie de Vivier. C'était pourtant lui. Il a fait le baisemain à une invitée près de nous. Après quelques mots, M^me^ McTeer m'a félicité. Je l'ai remerciée. Elle a poursuivi sa visite. J'ai tourné la tête pour repérer Claude. Disparu. Je ne l'ai plus revu jusqu'à mon retour à Montréal, quelques jours plus tard.

Des proches avaient dû lui parler de *Pluralités 1980.* Peut-être son grand ami le chorégraphe Jean-

Pierre Perreault, qui vivait à Ottawa avec le Groupe de la Place Royale. Moi, non.

Nous n'avons jamais parlé de cet événement.

Cette image furtive, à l'orée d'un orient intime, reste pour moi l'une des belles énigmes dans notre amitié.

Orion

Viens ! viens Agni et n'aie point peur
tu entendras la musique d'Orion et les
harmonies mystiques des sept sages

Kopernikus, 2e partie

Au moment où il compose *Kopernikus,* Claude reçoit une commande de l'Orchestre symphonique de Montréal.

Ce sera *Orion.*

Pour les astronomes, cette constellation est formée de sept étoiles principales : Bételgeuse, Rigel, Bellatrix, Mintaka, Alnilam, Alnitak et Saïph.

Pour Claude, comme il l'écrit dans le programme, « *Orion* comprend six sections : présentation de la mélodie, premier développement de la mélodie sur elle-même, second développement de la mélodie sur elle-même, méditation sur la mélodie, souvenir de la mélodie et enfin la mélodie sur deux intervalles. »

Cette mélodie, la trompette l'émet dès les premières mesures : « Encore la trompette, comme dans *Kopernikus,* instrument de la mort au Moyen Âge (voir le film de Bergman et lire l'office des morts). »

Claude termine l'œuvre le 6 octobre 1979, un peu moins de cinq mois après avoir achevé *Kopernikus,* le 14 mai 1979.

Tout au long de *Kopernikus,* des noms d'étoiles sont chantés. Ils scintillent discrètement dans un texte en langue inventée. Un néophyte ne pourrait les repérer. Les relier donnerait naissance à une nouvelle formation stellaire, inconnue des Atlas : la constellation de *Kopernikus* ou celle d'*Agni.* Étoiles fixes, brillantes, audibles, voilées, offertes, persistantes, tremblotantes, secrètes, aimantes.

Mizar, Zuben, Kuma, Antares, Mebsuta, Tania Australis, Caph, Arcturus, Electra, Arneb, Skat, Rutilus, Vega, Mira, Zavijah, l'étoile de Noël, Dabih, Hamal, Naos, Zosma, Enif, Talitha, Alrami, Kaffaljidhma, Asterope, Izar, Wasat, Hasseleh, Tania Borealis, Kelb Aurai, Museida, Ras Elased Borealis, Spica, Pleione, Mintaka, Sheliak, Ras Elased Australis, Pulcherrima, Sadir, Nihal, Cih, Procyon, (Végas), Azelfafa(yè)ge, Bellatrix, Canopus, C(u)Astor, Pollux, A(chie)chernar, Alrai, Alderamin, Mérope.

Elles sont plusieurs à filer dans le ciel des œuvres vocales de Claude.

La constellation de *Journal* :

Vega, Deneb Arcturus, Vega Deneb, les sept étoiles fondamentales.

La constellation de *Nanti Malam* :

Galactic cluster : Double Perseus, NGC2363 Monoceros, Pléiades Taurus, M11 Scutum, Coma Berenicea, Hyades Taurus, Procyon Cancer, M67 Cancer.

Dans *Prologue pour un Marco Polo* : l'Étoile polaire.

Parmi les notes de composition d'*Orion,* on trouve ce court texte manuscrit avec deux signatures de Claude, daté de 1976 :

Orion
j'irai vers la constellation
des êtres mutants
découvrir le secret de la mélodie vraie
et de l'harmonie juste
les yeux des planètes m'apprendront
les couleurs douces et les proportions
amoureuses
la bouche des lunes tristes
m'enseignera les différences et les semblances
les oreilles des pourtours de l'univers
me diront comment écouter
et toi mon amour tes yeux
devineront mes pensées subtiles
comme le bateau des moines agiles
dans des temples raffinés

La création d'*Orion* eut lieu le 14 octobre 1980, à la salle Wilfrid-Pelletier de la Place des Arts. *Orion* ouvre le programme. Le *Concerto pour violon* de Sibelius et la *Symphonie n^o 1* de Mahler suivront. Pour cette soirée, Claude est accompagné de Thérèse Desjardins.

Durant l'exécution d'*Orion,* m'a-t-elle confié, elle le sent déstabilisé, puis le voit en pleurs. Ce n'est pas l'émotion, mais la tristesse d'une trahison. Charles Dutoit, le chef d'orchestre, a retranché quelques mesures de la partition, sans l'en aviser. Une œuvre de treize minutes ! Pas trois cents. Le public ne remarquera rien, bien sûr. Claude, si. Le geste est inacceptable. Il signe un manque de respect envers l'œuvre, le compositeur et les auditeurs. Pour Claude, ce soir-là, Dutoit avait tué *Orion.*

Claude m'invitera le surlendemain pour la reprise de l'œuvre. À la fin du concert, je suis allé l'attendre devant la porte des coulisses.

Par l'étroite fenêtre, je vois Claude et Dutoit, de face, marcher côte à côte dans le couloir. Dutoit presse le pas. Claude le regarde, lui parle et fait de grands gestes.

Je me suis longtemps demandé quelle pouvait être la teneur de ses propos. Aujourd'hui, je crois le savoir.

Feux bleus

Mille neuf cent quatre-vingt.

C'est un soir de novembre à l'aéroport de Mirabel. Nous sommes une vingtaine d'artistes québécois de toutes disciplines : danse, théâtre, radio, cinéma, vidéo, arts visuels, poésie, musique. Claude fait partie de la délégation à titre de compositeur. Nous prenons place dans le transbordeur.

Le véhicule se dirige lentement vers l'avion qui s'envolera à destination de Paris. Quelques jours plus tard, nous roulerons en autocar jusqu'à Bordeaux, où nous présenterons nos œuvres dans différents lieux culturels de la ville.

Claude est assis devant moi, de biais.

Je regarde par la fenêtre du transbordeur. Les lumignons bleu cobalt balisant la piste m'appellent. Ils forment de mystérieuses constellations sur le noir tarmac. Leur luminosité descend profondément en moi. Elle éclaire les pans d'une enfance heureuse où les nuits ont longtemps été bercées par la musique. Enfants, mes sœurs et moi demandions souvent à nos parents de « mettre de la musique » pour nous endormir. Le concepteur des disques *101 Strings* nous aura rendu un service inestimable : un laissez-passer pour le sommeil. À défaut d'avoir écouté des histoires de chevet, nous avons eu la musique, qui nous a dit : inventez-les.

Licence enqc-13-1012473-LIQ2135909 accordée le 24 octobre 2023 à rober-racine

Claude discute avec une jeune femme. Il lui confie avoir rendez-vous à Paris avec un journaliste de *Libération*. Je me demande si Claude a été bercé dans son enfance. Lui lisait-on des histoires pour l'endormir ? Peut-être sa sœur (adoptive) Gisèle, si proche de lui, l'a-t-elle fait.

Dans *Lonely Child*, la soprano chante ce texte de Claude :

> Ô bel enfant de la lumière dors dors dors toujours dors Les rêves viendront les douces fées viendront danser avec toi merveille Les fées et les elfes te fêteront la farandole joyeuse t'enivrera ami Dors mon enfant Ouvrez-vous portes de diamant palais somptueux Mon enfant les hirondelles guideront tes pas.

Compose-t-il pour sa mère inconnue une berceuse à lui seul (ou à elle seule) destinée qu'il partagera par la suite avec toute l'humanité ? Qui sait ? Cette femme a peut-être entendu la musique de Claude Vivier sans se douter que son auteur était l'enfant qu'elle avait abandonné à sa naissance, le 14 avril 1948.

Les feux bleus veillent sur nous. Le transbordeur arrive à la porte de l'avion. Nous nous levons en désordre.

Je colle mon visage à la vitre. La piste tavelée m'offre pour quelques minutes l'illusion d'être dans l'espace devant les voyants lumineux du tableau de bord d'une capsule *Apollo*. L'exploration spatiale (américaine) a été la première aventure humaine à me faire rêver, enfant.

Je sens le regard de Claude posé sur moi. Il sait qu'en cet instant je suis ailleurs. Il le respecte. Puis : « Qu'est-ce que tu regardes ?

— Rien… Ces petites lumières bleues là-bas… Je trouve ça beau… Ça vient me chercher tellement loin… C'est tout… Ça me donne envie de créer, d'inventer quelque chose et de l'offrir au monde.

— Ces lumières, c'est de l'art ?

— Je ne sais pas… Ça n'a aucune importance… »

Claude fait silence. Il regarde à son tour les lucioles figées dans leurs scintillements.

Les gens marchent derrière nous. Ils discutent, passent du transbordeur à l'avion. L'air est froid. On entend les moteurs. Les voix des agents de bord. Claude se retourne :

« C'est vrai que c'est beau. »

L'appel des Viviers dans la nuit

À Paris, je retrouve ma sœur Kateri après quatre mois d'absence. Depuis le début de septembre, elle étudie l'art dramatique à l'école Jacques Lecoq. Elle habite une petite chambre près du parc Monceau en échange de quelques heures de secrétariat dans un cabinet juridique situé au rez-de-chaussée. Beauté de la vie, elle fera carrière comme avocate après avoir été comédienne.

C'est un bonheur de la retrouver. Nous passons quelques jours ensemble à explorer Paris. Elle a eu vingt ans le jour où j'ai lu *Salammbô* à Ottawa. Je lui dis qu'après mon séjour à Bordeaux je reviendrai à Paris, pour Noël. Je rencontrerai le lexicographe Alain Rey, dans les bureaux des dictionnaires Le Robert, rue Pergolèse. Je lui ferai part de mon projet du *Parc de la langue française, un jardin de mots.* Je me rendrai ensuite à la Bibliothèque nationale pour visiter *Gustave Flaubert, l'exposition du centenaire.* Pour la première fois, je verrai des manuscrits et lettres de l'écrivain, le fauteuil à haut dossier et son pupitre en acajou, le bouddha doré, l'encrier en forme de crapaud, une partie de sa bibliothèque, de nombreux documents et son masque mortuaire en plâtre blanc si impressionnant.

Quelques jours plus tard, en fin de soirée, nous prenons place tranquillement dans le car qui nous conduira à Bordeaux.

L'atmosphère est à la bonne humeur, fête pour certains, fatigue due au décalage horaire ou légère ivresse pour d'autres. Claude arrive parmi les derniers. Il s'excuse. Il invoque son rendez-vous avec *Libération.* L'organisateur du groupe lui fait une remarque sarcastique. Claude réplique aussi vivement qu'il l'avait fait à la répétition de *Kopernikus.* Le tout est sans conséquence. La gaieté revient rapidement.

En roulant dans Paris, nous apercevons le siège social de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques. Claude dit à qui veut bien l'entendre que chaque année cette société lui envoie un chèque pour ses droits d'auteur. Nouveau sarcasme. Je constate pour la première fois la vérité de ces mots : « Les Québécois sont souvent jaloux ou agacés lorsqu'un des leurs réussit (à l'étranger). »

Claude est fier, à juste titre, de faire partie du réseau des compositeurs en France. Il ne se vante pas. Il témoigne : on peut y arriver. C'est possible. Il faut continuer.

Durant la nuit, quelques-uns se mettent à chanter. Chansons populaires, d'enfance, d'amour. Des rires fusent. C'est bientôt le répertoire de *La Bonne Chanson.* Je reconnais la voix entraînante de Claude. L'artiste Francine Larivée se joint à lui. Lent crescendo. Je tourne la tête vers eux. Ils font quelques pas de danse dans l'étroite allée du véhicule. Claude est heureux. Il rit de bon cœur.

La nuit défile de chaque côté. Les reflets, les lampadaires, les phares des voitures, quelques lumières dans les chaumières, la signalisation routière animent

les vitres, noire transparence. Au loin, je vois se rapprocher un grand panneau publicitaire éclairé. Il borde l'autoroute A10, côté conducteur. J'y lis *Les Viviers.* Quelques kilomètres plus loin, un panneau similaire surgit de l'obscurité. Claude s'exclame : « Heille ! Cé quoi ça ? Les Viviers ! Cé quoi ? Les Viviers ? »

Claude ne chantera plus. Dans son silence, je sens des questions se poser. Le nom de famille dont il a hérité à son adoption l'interpelle dans la nuit. C'est lui sans être lui. Est-ce un souhait de bienvenue ? Un au revoir ? À bientôt ? Je vois ce mot pour la première fois, peu utilisé au Québec. Derrière moi, j'entends : « C'est un réservoir, je pense. »

Le calme sommeille dans l'autocar. Je pense au *s* de *Viviers,* à Claude. À la rencontre de ce patronyme double. À l'étranger. L'un pluriel, immobile, l'autre filant à quelque quatre-vingts kilomètres-heure. Ce miroir reflète le nom d'une chose, d'un lieu et celui d'un être éperdu d'amour, réservoir d'une vie aux origines inconnues. Appel. Vitesse. Temps. Espace. Nuit. Coda identitaire au terme de quelques chants d'allégresse et d'amitié.

Improviser avec Claude

À la fin de l'automne 1978 ou au début de 1979, je fais la connaissance du danseur et chorégraphe Édouard Lock. Le courant passe immédiatement entre nous. L'année suivante, il m'invite à composer la musique de sa nouvelle création, *Lily Marlene dans la jungle.* Est-ce que j'accepterais de jouer de l'accordéon sur scène et d'évoluer avec les danseurs ? J'incarnerais ce musicien qui va de bar en café, sur les terrasses, le soir.

La danse contemporaine a toujours été une passion.

J'ai eu mon premier coup de foudre pour des danseurs en voyant le Groupe de la Place Royale en 1975-76. Jean-Pierre Perreault y dansait. Le percussionniste Vincent Dionne créait la musique sur scène. Cela se passait au théâtre Centaur dans le Vieux-Montréal. Quand je les regardais danser, courir, chanter parfois *(Love Songs, Nanti Malam),* j'avais envie d'être avec eux. Leur plaisir irradiait.

Cette émotion m'habite toujours devant des danseurs. Peut-être davantage avec les interprètes de la compagnie Marie Chouinard. Lors de chaque nouvelle création, j'ai l'impression de revoir les membres de ma famille sur scène. Ils aiment, jouent, vivent, dansent, bondissent, rient, réinventent la joie, créent des mondes nouveaux. Est-ce dû à notre amitié et à

notre première collaboration, lesquelles remontent toutes deux à 1977 ? Certainement.

Aujourd'hui, lorsque je regarde des danseurs sur scène, j'éprouve toujours de l'admiration et de l'amour pour ces êtres merveilleux.

Lily Marlene dans la jungle a été présenté du 4 au 15 juin 1980 au théâtre L'Eskabel, à Pointe-Saint-Charles, Montréal.

Monique Giard, Manon Levac, Miryam Moutillet, Louis Guillemette, Édouard Lock et moi occupons l'espace noir du théâtre. Nous évoluons sur le grand plancher qui sépare le public et la scène.

Les danseurs envoient des baisers aux spectateurs en traçant des X de peinture sur leur t-shirt vert. Je joue de l'accordéon couché sur le dos dans une allée de terre bordée de petites lumières blanches. Nous chaussons des souliers noirs à semelle rouge bien avant que Louboutin crée les siens. D'autres ont des claquettes. Nous sommes vêtus d'un pantalon gris bien coupé. Parfois nous enfilons un gant rouge ou vert. Sur la petite scène faiblement éclairée se trouvent une table ronde, des chaises, un bouquet de roses. Nous dansons sur le grand plancher. À la fin d'un solo, d'un duo ou d'un trio, nous reprenons notre place autour de la table, le temps d'une pause à vue comme dans une salle de danse. Les autres descendent sur la piste. Nous regardons nos camarades évoluer devant les spectateurs. Un soir, Édouard et moi sommes assis côte à côte à la table. Discrètement, Édouard me glisse à l'oreille : « Tu te souviens de cette petite valse que tu jouais en répétition, il y a un mois ? J'ai envie d'essayer quelque chose. Viens. »

J'ai souvent parlé d'Édouard à Claude. J'évoquais l'originalité de sa pensée, son point de vue différent sur le monde, son langage chorégraphique, sa façon de travailler. Je l'ai invité à une représentation de *Lily Marlene dans la jungle.* « Tu vas aimer son travail, lui ai-je dit. À la fin, Marlene Dietrich chante sa fameuse chanson accompagnée à l'accordéon. »

Est-il venu ? Il ne m'en a jamais parlé.

Récemment, j'ai trouvé un élément de réponse dans sa bibliothèque. À la page 34 du livre *Histoire de l'art, Extrême-Orient* de Werner Speiser sommeillait, pliée en deux, l'affichette du spectacle *Lily Marlene dans la jungle.*

Avec elle, une correspondance d'autobus/métro en papier journal horodatée DL p 7:44 Place-des-Arts. L'autobus 61 se rendait au métro Charlevoix, tout près du théâtre. L'heure indiquée sur la correspondance est 7:44 (19 h 44). Celle du spectacle : 20 h 30. Prix d'entrée : 4 $.

Au verso de l'affichette, on lit ces mots :

Ist gefärhlich die übermass Liebe
L'accès d'amour est dangereux

Une main a remplacé, à l'encre bleue, *ac*cès par *ex*cès. Connaissant l'amour de Claude pour la langue allemande, on peut penser que…

Les mois suivants, Édouard obtient une charge de cours au Département de danse de l'Université Concordia. Il m'invite à rencontrer ses étudiants pour un exercice d'exploration musicale. Il a demandé à chacun d'apporter un objet « sonore ».

Le jour dit, je croise Claude par hasard près de l'université. Je lui dis où je vais. À mon tour, je l'invite : viens, tu vas aimer ça.

Dans le studio de danse, Édouard et ses étudiants sont assis par terre, adossés au mur. Je leur présente Claude Vivier. Les étudiants nous épient avec des points d'interrogation dans les yeux. Édouard est ravi de la présence de Vivier. Il souhaite que nous improvisions avec les objets des étudiants. Claude et moi serons devant eux. À tour de rôle, à leur gré, ils lanceront leur objet, et nous réagirons de manière musicale.

Claude a l'habitude de travailler avec les danseurs. En 1977, il a composé deux œuvres vocales pour des « non-chanteurs » : les danseurs du Groupe de la Place Royale. *Nanti Malam,* une chorégraphie de Jean-Pierre Perreault, et *Love Songs* du chorégraphe Peter Bonham.

Claude et moi prenons place. Tantôt assis, tantôt accroupis, tantôt allongés sur le côté. Quelques objets sont lancés, dont un sac de bretzels. Il devient vite une maraca, les crépitements du feu, des pas sur le gravier, un bâton de pluie. Nous nous l'échangeons comme s'il s'agissait d'une balle. Claude a les yeux brillants d'un enfant. J'ouvre le sac. Silence. Immobilité. Édouard sourit ou rit franchement. Certains étudiants ont la bouche ouverte, l'air médusé, le regard fixé sur nous. Je prends un bâtonnet salé. Le casse. *Tic.* J'en offre à Claude. Il en pige quelques-uns. Les casse selon différentes longueurs, créant une variété de sons aigus. C'est une série polyrythmique de tics, clics, touks serrés, roulés, frottés, mangés, sucés, croqués, tombés au sol. En contrepoint s'ajoutent des glissements de vêtements et la respiration des interprètes.

Scintillements sonores entre deux hommes. Ils s'observent écouter les microponctuations d'une offrande lancée dans l'espace.

Quelques années après le décès de Claude, j'ai croisé dans la rue la danseuse Susan McCarry. Elle faisait partie du Groupe de la Place Royale à l'époque où j'ai eu ce coup de foudre. Je l'ai remerciée pour tout ce que la compagnie avait fait. Je savais qu'elle avait chanté et dansé *Love Songs* et *Nanti Malam* à leur création. Comment cela se passait-il, travailler avec Claude ?

« C'était formidable ! Mais il était très exigeant. Ça pouvait devenir harassant parfois. Partout où nous allions dans le studio, le vestiaire, même dans les toilettes, il nous demandait sans cesse : "Peux-tu chanter ça ? Et ça ? Allez ! Essaie !" Il finissait toujours par trouver un moyen de nous faire chanter ce qu'il souhaitait. »

La Malibran, la Castiglione

Claude m'a déjà dit avoir trois passions dans la vie : composer de la musique, le cinéma et les bars gays. Cette cadence est celle de bien des gens : exercer sa profession, se divertir en découvrant des mondes nouveaux, aller prendre un verre, draguer et peut-être trouver le plaisir ou l'amour.

Malgré la brièveté de notre rencontre, nous avons partagé les deux premières.

Chaque sortie au concert ou au cinéma à ses côtés reste pour moi un moment inoubliable.

Il y aurait un portrait de Claude à écrire, inspiré des cinéastes qu'il a aimés : Murnau, Dreyer, Lang, Schroeter, Wenders, Fassbinder, Syberberg, Godard, Rivette, Duras, Akerman, Straub, Pasolini, Visconti, Keaton, Renoir et tant d'autres. Insatiable, Claude pouvait voir jusqu'à quatre films par jour s'il en avait l'occasion.

Le seul film visionné ensemble a été *La Mort de Maria Malibran* de Werner Schroeter. Un cinéaste qu'il admirait au point de penser à lui pour son cycle d'opéras qui deviendra, posthume, *Rêves d'un Marco Polo* : « Je verrais plus une mise en scène par Bob Wilson ou Werner Schroeter où vraiment la musique devient l'opéra », déclarait-il lors de sa conférence du 23 novembre 1982 à Paris.

Comme bien des enfants, Claude avait peur dans le noir. Sauf au cinéma. À l'époque, un cinéphile pouvait choisir : aller dans une salle ou se croiser les doigts et regarder le cinéma de fin de soirée à la télévision. Dans le premier cas, l'image est projetée sur l'écran. Dans le second, elle est diffusée de l'écran de verre. Or la véritable expérience cinématographique, pour Claude, se vit dans une salle de cinéma. L'arrivée, le choix du fauteuil, l'écran blanc, l'obscurité, l'anonymat, un certain silence feutré, les chuchotements, le projecteur, le faisceau lumineux qui éclaire les particules de poussière en mouvement au-dessus des spectateurs, tout cela nourrit les fantasmes, l'imaginaire. La naissance d'une image, l'arborescence des voix, la musique, l'émotion d'un visage, son absence, nos jeux de rôles ; des vies, des lieux en tout temps.

Au cinéma, tous projettent.

Claude adorait ce rituel.

La Mort de Maria Malibran et *Salomé* de Werner Schroeter ont été présentés au cinéma Parallèle, le 13 février 1980, lors d'une rétrospective des films du cinéaste allemand tenue du 11 au 14 février en collaboration avec le Goethe Institut. Schroeter est venu à Montréal les deux premiers jours. Claude l'a certainement rencontré.

La Mort de Maria Malibran sera présenté à nouveau les 26, 28 et 30 mai ainsi que les 2, 3, 7 juin 1980.

Claude m'a invité.

Ce soir-là, nous sommes peu nombreux dans la petite salle du Parallèle. Nous prenons nos sièges. Je regarde le piano droit adossé au mur de briques à notre gauche. Claude me dit l'avoir déjà eu en sa possession.

Il me demande à quoi je travaille en ce moment. Je

termine le *Flaubert,* prépare *Le Dictionnaire* et plusieurs autres projets. Mais dernièrement, en feuilletant un livre sur Émile Zola, j'ai trouvé une merveilleuse photographie de la comtesse de Castiglione.

« Qui ?

— La Castiglione. C'est une comtesse italienne. Une grande beauté. Elle a vécu au XIX^e^ siècle, principalement à Paris. Je trouve très peu d'informations sur elle. J'ai lu dans la biographie d'Alain Decaux que l'ami de Marcel Proust, le comte Robert de Montesquiou, possédait une collection de quatre cents photographies d'elle. Tu imagines ! Elle passait son temps à se faire photographier ! Ce qui est bizarre pour une personne qui n'était ni une artiste réputée ni une personnalité politique. Imagine que tu passes quatre cents fois à la télévision. J'aimerais créer une performance-installation à partir de cette photo. Ce serait une séance de photographie comme on en faisait au siècle dernier. À chaque cliché de la Castiglione, on entendrait sa voix synchrone avec le flash. J'aimerais combiner ma première impression à l'audition de la voix de Johannes Brahms sur un cylindre phonographique Edison, et à l'épisode de la Stilla dans *Le Château des Carpathes* de Jules Verne. La Stilla est une cantatrice célèbre. Un baron veut posséder sa voix. Un type invente un appareil pour enregistrer la voix, le phonographe. Seul inconvénient, lorsqu'on enregistre sa voix, la personne meurt aussitôt. Dans le roman de Verne, la voix de la Stilla est enregistrée à son insu lors d'un récital. Elle meurt sur scène. »

Claude est enthousiaste, puis songeur.

Un ange passe.

Il s'installe dans la cabine du projectionniste.

Nos paupières se ferment.
Les siennes s'ouvrent.
Apparaît un titre blanc sur fond bleu persan.

Der Tod der Maria Malibran

Claude et moi n'avons jamais discuté de religion, de Dieu ou autres résonances spirituelles, voire mystiques. Je savais qu'il était croyant. Me l'avait-il dit un jour, ou laissé entendre ? Je ne sais plus.

À la fin du film, un avion, à peine visible, prend son envol en quittant le couchant et se dirige vers l'est. Dans une lente ascension, il traverse les nuages ambrés et gris du crépuscule. Je dis à Claude : « C'est l'âme de la Malibran qui s'en va. » Claude me regarde avec un sourire témoignant d'une joie intérieure rare.

Les couleurs et le silence

À la fin de l'année 1980, Claude m'annonce qu'il doit quitter son appartement de l'avenue du Parc. « Des voisins se plaignent du piano. Ils veulent me faire un horaire pour composer ! Tu imagines ? Un horaire ! »

Il y a une quarantaine d'années, j'ai connu un fonctionnaire devenu marchand de tableaux à défaut d'être restaurateur. Un jour, il me dit : « Vous devriez penser à une exposition pour la galerie. » Pour quelle raison ? Il m'explique, sans rire : « Certains collectionneurs voient d'un mauvais œil les artistes qui laissent passer trop de temps entre deux expositions. » On croit rêver. J'ai dû rappeler à ce papelard de quartier quelques fondamentaux. « 1. Créer est ma priorité dans la vie. Exposer ne l'est pas. Exposer, c'est diffuser, pas créer. 2. On n'a pas à me dire quand ni où je devrais présenter mes œuvres au public ni lesquelles. Je fais cela très bien tout seul. 3. Les artistes n'aiment pas davantage ces soi-disant collectionneurs qui habitent dans leurs miradors trop longtemps avant de penser à acquérir les œuvres qu'ils étaient si impatients de voir exposées. »

Dans sa création, l'artiste n'est l'obligé de personne.

Pour rester libre dans la sienne, Claude s'est installé, en mars 1981, au 7, chemin de la Côte-Sainte-Catherine, appartement 1102, au onzième étage de la

Tour suisse. L'immeuble est situé au flanc du mont Royal. Le logis de Claude offre une vue magnifique sur l'est de la ville. Tout près, le parc Jeanne-Mance déroule sa verdure vers le sud touchant les murs en pierres des champs de l'Hôtel-Dieu, avenue des Pins. Plus bas encore, le fleuve, le port, ses bateaux et sirènes. Réminiscences de celles qui sonnent le grand départ à la fin du *Prologue pour un Marco Polo* et enserrent *Bouchara.*

Je suis allé le visiter quelques fois. Une lumière douce remplissait l'espace où quelques objets se tenaient *ppppp, al niente.* Point de téléviseur ni de disques. Sa petite radio, fidèle au poste, est sur le comptoir de la cuisine. Une table, quelques chaises, une lampe sur pied. Je n'ai pas vu sa chambre à coucher. Des livres s'y trouvaient peut-être. Seule fantaisie : son foulard blanc en soie est accroché au mur, telle une guirlande, au-dessus du piano.

Plusieurs auraient dit : il n'y a rien. Ceux-là n'ont pas l'œil américain. Tout y est. Sa table de travail, près de la fenêtre, le papier à musique, la tablette de feuilles quadrillées, les crayons bien taillés, la gomme à effacer, la règle, le petit *rin* japonais placé à gauche sur le banc du piano, le téléphone.

Il n'en faut pas davantage pour créer un monde, s'il y en a un en vous.

Un soir, je lui demande si l'appartement est silencieux. S'y sent-il heureux ? « Oui. C'est silencieux. Je travaille bien ici. Pourquoi ? » Je songe à déménager. Je cherche un lieu de silence pour terminer mon travail sur le dictionnaire : les *Pages-Miroirs.*

Nous parlons d'écriture, de Gilles Tremblay, chez qui il est invité à souper ce soir-là, du silence, du temps de la création qui diffère de celui du quotidien, de cette

« nouvelle simplicité » qui l'a marqué en Allemagne. Au sujet du rapport entre danse et musique, il me dit que, jusqu'à Stravinski, Tchaïkovski reste le plus grand compositeur qui ait écrit pour le ballet. « J'aime sa musique. » Il s'informe de ce que je composais à la fin de mon adolescence. J'évoque les quatuors à cordes, une ouverture pour orchestre, des œuvres pour piano, le monde décrit au début de ce livre. Il m'invite à jouer une pièce. « Une fois sur le papier, dis-je, j'oublie mes compositions pour passer à autre chose. » Je lui raconte ma rencontre avec Gilles Tremblay. « Ah ! c'est toi, ça ! Un jour, Gilles m'a dit qu'un jeune homme était venu chez lui avec ses partitions et sa musique.

— Oui, ça reste mon unique leçon de composition. Mais ça va bien au-delà de la musique. »

Claude regarde mes mains.

« Ma première composition était un quatuor à cordes. »

Il avait vingt ans.

Aujourd'hui, comment compose-t-il ?

« Par couleurs. »

Il se met au piano. Il joue plusieurs accords dans le registre aigu. Comme je l'avais entendu faire devant sa porte.

« Tu vois. Ce sont des couleurs. »

Il ne parlera pas de la musique spectrale. Il a plaqué quelques accords, les a arpégés. Il a écouté, visionné leurs harmoniques et fréquences comme le font parfois les chats lorsqu'ils regardent au-dessus de votre tête.

Alors que nous marchons vers la demeure du compositeur de *Fleuves,* il me dit : « En ce moment, j'ai l'impression de composer dans les craques du piano. C'est effrayant tout ce que je peux faire avec seulement

deux notes. C'est énorme ! Deux sons, un intervalle ! Il y a tellement de possibilités. »

Aujourd'hui, quand je revois la Tour suisse, je me dis : là-haut, dans l'appartement 1102, Claude a achevé *Wo bist du Licht!* Il a composé : *Bouchara, Samarkand, Et je reverrai cette ville étrange, A Little Joke.* Il a écrit le scénario de la vidéo *L'Homme de Pékin.*

La scène de la piscine a été enregistrée là, au dernier étage. Claude se jette à l'eau, tout habillé, en jouant au yo-yo.

Merveilleux Claude.

En juin 1982, il s'envolera pour Paris.

Vivier et Duras

Le 12 avril 1981, après une cérémonie à Rideau Hall, à Ottawa, où il est nommé compositeur de l'année par le Conseil canadien de la musique, Claude revient à Montréal. Il participe à une soirée tenue à la résidence du jeune médecin Lambert Farand pour souligner le passage de Marguerite Duras dans la métropole. Pianiste, mécène et ami de Claude, l'homme a vite compris qu'il pouvait rendre heureux une trentaine de personnes sensibles à l'art de l'écrivaine et cinéaste en les réunissant en sa présence.

Marguerite Duras entendra le dédicataire de *Shiraz,* le pianiste Louis-Philippe Pelletier, l'interpréter en présence du compositeur et de nombreux invités.

Claude vouait une admiration sans bornes à Duras. Parmi son œuvre, les films avaient sa préférence, *India Song* tout particulièrement. Il aimait la pensée créatrice de Duras et respectait son engagement social.

Dans son livre *Le Deuil du soleil,* Madeleine Gagnon écrit quelques pages sensibles sur cette soirée : « Je me souviens de ce moment privilégié où le pianiste virtuose Louis-Philippe Pelletier interpréta pour elle, pour nous, le *Shiraz* de Claude Vivier, présent aussi, et avec quelle chaleur elle manifesta sa joie à l'écoute de ce "pur chef-d'œuvre de composition et d'interprétation", ce furent ses mots. » Durant la soi-

rée, poursuit-elle, Duras jouera quelques tangos. « Et des chansons que nous avons chantées elle et moi, pendant que Claude Vivier nous accompagnait au piano. »

L'émotion dut être grande pour Claude, qui a été témoin de l'enthousiasme de Duras pour l'une de ses œuvres et qui l'a accompagnée alors qu'elle chantait avec son amie Madeleine Gagnon.

Une scène semblable s'est produite à la galerie France Morin, 42, avenue des Pins Ouest. Une cinquantaine de personnes étaient réunies autour de Marguerite Duras et Yann Andréa. Ce soir-là, le baryton Roger Bellemare (artiste, galeriste et collectionneur) avait dû annuler son tour de chant dans un café de la rue Saint-Denis. Il s'est rendu à la galerie pour assister à l'événement prévu en l'honneur de la cinéaste. On a invité le chanteur à présenter, à l'improviste, ce tour de chant. Claude s'est proposé pour l'accompagner au piano. Roger Bellemare lui a montré les partitions : Charles Gounod, Reynaldo Hahn, Erik Satie. Ils se sont installés et ont présenté un répertoire de chansons françaises du tournant du XX^e^ siècle. Le public et Duras étaient enchantés. Au cours de la soirée, elle interprétera le thème du film *India Song*. Claude l'a écoutée à genoux, tout près d'elle.

Le 14 avril, je l'ai appelé pour lui souhaiter bonne fête. Il m'a dit : « L'autre soir, j'ai dansé avec Marguerite Duras. » Il roulait les *r,* étirait le *s* comme s'il était entré dans le Saint des Saints. Par sa voix, je sentais combien l'événement avait été important dans sa vie.

Une photographie nous le montre parmi un public nombreux, venu rencontrer Marguerite Duras à la Cinémathèque québécoise, le 10 avril 1981. Elle est debout au micro devant l'assemblée assise par terre, à

ses pieds. Toutes et tous ont les yeux rivés sur elle, sauf un : Claude. Il regarde l'objectif du photographe, Alain Gauthier.

Si je devais donner un titre à cette photographie, ce serait *Lonely Claude,* tant la solitude enveloppe son être.

L'Homme de Pékin

La vidéo *L'Homme de Pékin* a été réalisée en 1982 par Claude Vivier et ses amis Daniel Dion et Philippe Poloni, artistes vidéastes, sur un scénario du compositeur.

Elle dure dix-huit minutes. Couleur.

En 1980, Claude dédiera *Zipangu* à Philippe Poloni.

En 1981, il dédiera *Samarkand* à Daniel Dion.

Claude avait le sens de l'amitié.

Dans le dossier de composition de *Samarkand* (1981), on trouve une feuille quadrillée. Il s'agit d'un premier jet du scénario de *L'Homme de Pékin.*

Le titre est *Wittgenstein, 81.* Chaque inscription est encadrée.

Le nombre 81 renvoie à l'année de sa rédaction.

L'Homme de Pékin suit, à quelques détails près, les vingt-deux scènes décrites sur le feuillet. Claude a écrit deux fois le nombre XXI.

Il s'agit de brèves indications :

I. Entrée à la maison.
II. Noir (le train)
III. Le maquillage (silence)
IV. Le maquillage (électr) — noir (silence)
V. Titres *Alceste* de Gluck I
noir (Sur de l'eau. vidéo)

VI. Maquillage suite (Dino Vivier Silvaine)
musique électronique
VII. Noir
VIII. Entrée dans la maison (? navire sur ?)
IX. Noir *Alceste* de Gluck II
X. Scène non (nu) filmée
XI. Noir dialogues des parents
(+ électronique) —
XII. L'écran de cinéma (silence)
XIII. Les photos. (textes sur technique du vidéo)
XIV. Noir (son électronique)
XV. Danse nu.
XVI. Noir.
XVII. Écran de cinéma.
XVIII. Dino, Claude _ l'ange.
XIX. Noir *Alceste* Gluck II.
XX. Un ange apparaît plusieurs fois Dino sur scène
+ quelques scènes du *Jedi.*
XXI. Noir, silence.
XXI. Les photos. *Chanson des étoiles.*

Dans le dossier d'*Orion,* on trouve une feuille titrée *Chant aux étoiles.*

Pour Claude, *L'Homme de Pékin* se veut une première incursion dans la création cinématographique.

Le 10 novembre 1981, il s'en explique à Claude Cubaynes :

> J'ai déjà fait un vidéo : *L'Homme de Pékin.* C'est un premier vidéo. Enfin, c'est un essai. Mais j'aimerais personnellement, étant donné que j'aime beaucoup le cinéma, et que je suis aussi très… Je ne suis pas un visuel. Je dirais, cinématographique…

CUBAYNES : *Homo cinematographicus ?*
VIVIER : *Homo cinematographicus !* Oui, exactement. Je suis un peu de ce côté-là. Je verrais peut-être un peu mon futur dans ça. Bien… mon futur… Les prochaines choses que je fais. J'aimerais beaucoup travailler dans ce sens. Mais encore là, c'est ce que je disais tout à l'heure, c'est horriblement difficile ici d'en arriver à faire des grosses choses.

La première publique de *L'Homme de Pékin* a eu lieu en 1982, à la nouvelle galerie Le Musée d'art vivant Véhicule, située au 307, rue Sainte-Catherine Ouest. Claude, quelques amis et moi étions près de la table des rafraîchissements, derrière les spectateurs. Les conditions de la projection laissaient à désirer, comme c'était alors souvent le cas dans les galeries.

À la fin, je dis à Claude : « Il n'y manque que ton rire. »

En 2010, je terminais l'écriture du roman *Les Vautours de Barcelone.* Dans les derniers chapitres, j'évoque Claude à Paris, en 1983, et la composition de *Trois airs pour un opéra imaginaire.* Pour me remettre en mémoire sa présence physique, ses mouvements, sa vitalité, son visage, sa voix, je me suis procuré *L'Homme de Pékin* au Vidéographe.

La couverture du boîtier montre un photogramme noir et blanc de la vidéo : le portrait de Claude en plan rapproché, de trois quarts. Il fixe la caméra. Il a les cheveux courts. Il ne porte pas de lunettes. Il est légèrement maquillé : lèvres foncées, yeux entourés de noir, sourcils accentués. Sur la quatrième, une citation de Claude suivie d'un court texte du distributeur et de deux mots de Daniel Dion :

« Il n'y a qu'un langage et c'est celui de la fin. Et quand tu parleras, tu n'emploieras que ce langage, en oubliant le langage de ton entourage. »
Vision d'un roi de cœur : Claude Vivier.
Vie et mort. Compositeur de génie.
Œuvre-portrait pré-posthume.
Vision mentale et *body language.*
Scénario et musique de Claude Vivier.
« Ciao Claude. »

En visionnant la bande, j'ai remarqué plusieurs éléments qui m'avaient échappé vingt-sept ans plus tôt, dont le rire de Claude.

Sur une image rouge, la mère et la sœur adoptives de Claude évoquent, en voix hors champ, l'époque où il travaillait au restaurant Pont-Viau B.B.Q. : « Claude avait enlevé le chou et la salade ! » Rire en saccades de Claude.

Qui voit-on ?

Claude ; son amoureux Dino Olivieri, à qui il dédiera *Bouchara* ; Sylvaine Martin, à qui il dédiera *A Little Joke* ; Philippe Poloni ; les parents adoptifs de Claude, Armand et Jeanne Vivier ; une amie, la comédienne Yvel Champagne ; trois baigneurs (dont Dino).

On y entend la voix de Gisèle Vivier Labrecque, la sœur (adoptive) de Claude.

Claude les a conviés pour l'accompagner dans quelques scènes. Il n'y a pas de texte, de dialogues, de « jeu d'acteur ». Peut-être se parlent-ils, mais on ne les entend pas. Sauf lorsque Philippe Poloni lui indique le moment où il doit sauter dans une piscine. Et lorsque Claude discute avec les membres de sa famille. Ils sont au salon, dans la maison où Claude a grandi à Pont-Viau. Ils évoquent des souvenirs de son enfance.

Claude tient quelques photographies. Elles illustrent leurs propos. Il les commente à l'occasion. Claude, le jour de sa première communion ; Claude enfant, debout devant le « bon vieux Dodge » de son père ; Claude au juvénat posant fièrement, entouré de sa famille.

Ils improvisent, plus ou moins, à partir d'un canevas.

Il y a vingt sections. Elles sont introduites par une couleur plein écran : rouge (onze fois, ouverture et clôture) et bleu (dix fois). Elles comportent plusieurs séquences. Certaines sont découpées, rythmées, reprises en boucle.

Des extraits de trois œuvres musicales les traversent.

Hommage, musique pour un vieux Corse triste.

Les dernières mesures de *Kopernikus.*

La scène IX de l'acte II de l'opéra *Alceste* de Gluck : « Livrons-nous à l'allégresse. Plus de maux, plus de tristesse » jusqu'à « Les chants déchirent nos cœurs ».

L'ensemble est ponctué de six silences.

L'œuvre est peut-être un « essai » pour Claude. Mais à y regarder de plus près, *L'Homme de Pékin* révèle beaucoup du monde intime de son auteur. Aujourd'hui, lorsqu'on connaît les circonstances de sa disparition, certaines scènes sont troublantes.

L'œuvre est probablement le seul document où on voit Claude tel qu'il était dans la vie : spontanéité, exubérance, simplicité, douceur, humour, joie de vivre.

Voici quelques scènes.

Rouge.

Agenouillée devant Claude, qui est assis par terre, Sylvaine le maquille légèrement. Elle dessine un serpent rouge. La queue amorce un S sous l'œil gauche

et se termine par la tête au-dessus de l'arcade sourcilière, haut sur la gauche du front. Dino est derrière eux, de dos. À droite du trio, une lampe sur pied, un abat-jour blanc.

Claude est couché au sol sur le dos, immobile. Dino est à ses pieds. Torse nu, il porte un sous-vêtement gris. Il dépose délicatement de grandes feuilles de musique sur les jambes de Claude. Des partitions, des livres en désordre jonchent le plancher.

Gros plan du visage de Claude maquillé.

À l'aide d'un feutre rouge, Claude trace de la main gauche une portée musicale sur le dos dénudé de Dino. Il écrit quelques notes de musique difficilement lisibles. Tout près d'eux, au sol, un fouillis de partitions et de livres étalés. Derrière eux, Sylvaine longe un mur blanc. C'est un pas de deux avec la surface. Son corps fait signe. Elle glisse, s'étire, l'écoute, le caresse. Dino se retourne lentement. Claude et lui s'embrassent sans effusion.

Gros plan du profil gauche de Claude couché. Dino glisse sur son visage une grande page de partition. Il s'agit d'une photocopie de la page 21 du manuscrit de *Siddhartha.* On voit nettement le serpent. Si on fait un arrêt sur l'image et qu'on la fait pivoter vers la gauche, le reptile devient un cygne : l'œil, son corps ; le sourcil, les ailes noires ; long cou rouge.

Claude est nu. Il est assis sur une chaise en bois. Sa main droite enveloppe son sexe pour le stimuler.

Claude est nu. Il est debout et longe un mur. Il est très énergique. Il court, renverse une série de chaises. S'ensuit une poursuite, simulation d'une bagarre avec Philippe dans la bonne humeur. Claude le plaque solidement au mur. En courant, ils font tomber un pro-

jecteur sur pied. Claude s'exclame : « Ah ! » C'est un Claude histrionique à souhait.

Auditorium de la bibliothèque Saint-Sulpice, rue Saint-Denis. Plan fixe, frontal, de la scène. Écran blanc, carré. Éclairage doré au sol. On dirait une toile de Rothko.

Dernier étage de la Tour suisse, où Claude habite, chemin de la Côte-Sainte-Catherine. On le voit faire quelques pas autour de la piscine. Il porte un veston blanc. Il tient un yo-yo.

Claude est nu. Au milieu des chaises renversées, il exécute une danse d'inspiration balinaise.

Scène de la piscine. Ils sont trois nageurs, dont Dino. Claude, tout habillé, saute dans l'eau avec son yo-yo. Il nage, respire, rit. Un enfant.

Sur la scène de la bibliothèque Saint-Sulpice. Claude est couché par terre. Dino est debout à son côté. Il porte un ample vêtement blanc. C'est l'Ange. Claude lui explique une scène (inaudible) à jouer. Philippe les regarde tel un metteur en scène. L'Ange se tient derrière les rideaux. (C'est mon éternité…) Il apparaît. Claude est couché. Il relève le haut de son corps. Il tend le bras droit vers l'Ange. Sa main tremble, comme un dernier sursaut devant l'intrus, puis retombe, inerte.

Yvel apparaît. Elle est debout, profil droit. Elle marche le long du mur, de jardin à cour. On voit l'ombre de Claude assis à un piano droit en train de jouer. Un plan de deux secondes.

Photos souvenirs de Claude déposées pêle-mêle sur une table. La caméra les survole en plan rapproché. Claude entouré des siens au juvénat. Le bout d'une lettre de Claude. Quelques mesures d'une partition manuscrite. Un ancien passeport canadien où on

aperçoit sa photo. Image de son père adoptif. Puis sa mère adoptive, assise. La caméra s'immobilise. Silence sur la mère.

Claude porte une chemise. Il est face à la caméra. Il garde les yeux fermés. L'image est cadrée de façon que son torse semble posé directement sur le sol. Claude est en méditation. Il remue légèrement les lèvres. Aucun son ambiant.

Sur la scène de la bibliothèque Saint-Sulpice. Claude et l'Ange. Sur la poitrine de ce dernier, on lit, indistinctement, à cause des plis du vêtement, *USIK*… À l'aide de son doigt, Claude suit le tracé de chacune des lettres noires. On pense au tableau *Les Bergers d'Arcadie* de Nicolas Poussin.

Claude est avec ses parents dans le salon. Ils sont assis côte à côte sur un divan. Ils discutent des photos souvenirs de Claude. On entend parler sa sœur Gisèle hors champ. Il n'y a aucune théâtralité. Claude est calme, dégagé, heureux d'évoquer son enfance.

Dernière séquence. L'éclairage est glauque, jaunâtre. Ne sont visibles que la tête et les épaules de Claude. Il est un buste vivant posé au milieu d'une pièce au plafond très haut. Paupières closes. Il chante. Ce pourrait être la *Chanson des étoiles.* Une longue incantation ; peut-être en langue inventée. La voix n'est pas toujours juste. Les sons se déforment dans l'aigu. Il force. Cela semble ardu. C'est presque un râle, un cri.

Le plan se resserre. Cette fois, les épaules ont disparu. La tête est cadrée de telle façon qu'on la croirait coupée, déposée sur le sol. La *chanson* se poursuit. Les vocables chantés sont gutturaux, tremblotants, étirés, défaits, émiettés, voire étranglés. Il y a là une immense

solitude. Le corps de Claude est un souvenir. Seule sa tête, paupières baissées, chante aux étoiles qu'il deviendra.

Rouge. Générique. *Rouge.*

Wo bist du Licht!

J'ai évoqué les circonstances de ma première audition de cette œuvre. Je me suis souvent demandé pourquoi Claude me l'avait dédiée. Pourquoi *à, pour* telle personne ? Quelle est cette relation secrète entre un auteur et son dédicataire ? Y a-t-il un fil conducteur émotionnel entre les deux ? À l'époque où je travaillais à la radio, j'avais souhaité réaliser une émission sur le sujet. Inviter au micro quelques dédicataires d'œuvres majeures et leur demander de se confier sur cette relation.

À l'automne 1980, il était beaucoup question de la guerre Iran-Irak. J'ai toujours connu Claude sensible et attentif aux questions de politique internationale. Il me parlait du conflit israélo-palestinien, de la politique des gouvernements de Jimmy Carter puis de Ronald Reagan. L'injustice, les inégalités sociales, la violence, le racisme le touchaient profondément. Peut-être sa propre condition d'enfant abandonné à la naissance, ignorant ses origines, le rendait-il hypersensible à ces « marqués » de la vie.

Un soir, je rejoins Claude à la Skala. Il est attablé avec un jeune homme. Je ne le connais pas. Claude l'écoute parler de la guerre. Je m'assois. Le regard de Claude croise souvent le mien. Plus l'individu pérore, plus je bous intérieurement. Il parle du conflit Iran-Irak comme s'il s'agissait d'un sujet de dissertation

dans un cours de science politique. Dans ma tête, mon cœur et mes nerfs, les mots, les images, les impressions se bousculent. Il me dit : « Oui, mais ça dépend des bombes et à quel endroit elles… » Là, j'explose. Je lance une réplique enflammée devant le cynisme de ce type. Claude me regarde, ébaubi. Je me lève et quitte la Skala en pestant : « Ça dépend des bombes ! Aïe ! » Pour une raison quelconque, à l'écoute de ces mots, je n'ai plus supporté qu'une personne parle de la guerre, cette bêtise humaine, avec une telle désinvolture.

Le lendemain, Claude m'a téléphoné. Il s'est informé de mon état. « Ça va, lui ai-je dit. Tu m'excuseras pour hier soir. Mais ce type a appuyé sur le mauvais bouton. Je peux devenir émotif lorsqu'il est question de mort violente. Je m'y vois nettement. Comme si j'avais été tué lors d'une guerre du passé, abattu au combat dans les cris d'obus, la neige et la boue. » Je lui ai raconté la mort de mes six camarades fauchés dans des accidents de la route. Puis, je lui ai parlé d'une série de documentaires sur la guerre 39-45 : *Les Grandes Batailles,* réalisés par Daniel Costelle, diffusés en fin de soirée à la télévision de Radio-Canada en 1975. J'avais dix-neuf ans. Ces émissions, composées d'archives sonores et filmées, m'avaient bouleversé ; surtout la bataille de Berlin. À l'écran, de nombreux survivants, civils, anciens combattants et hauts gradés, toutes armées confondues, témoignaient, là même où les combats s'étaient déroulés, vingt-sept ans plus tôt. Les cris, hurlements et sifflements des missiles sol-air, ces diagonales de feu zébrant le ciel à toute vitesse pour détruire, tuer ; les tirs, les chars, les avions piquant en vrille, les débarquements et les écrasements ; la courbe parabolique des sirènes annonçant une attaque aérienne ; le pouvoir de la radio ; les flammes, le feu, le

feu partout, le bruit, toujours le bruit ; les images du froid, de la faim, de la souffrance ; ces jeunes adolescents enrôlés de force par l'armée allemande, en avril 1945, félicités par un Hitler bouffi, drogué, mort-vivant dans un pays en ruines ; la désolation, les prises de vues aériennes, les villes détruites, en cendres, Francfort, Berlin ; Dresde fondant sous des tempêtes de feu, la température atteignant mille degrés par moments. Cent trente mille morts en quelques heures. Des images incroyables. Partout les villes fournaises. Ces femmes, hommes et enfants de tous âges ; les chevaux morts sous des charrettes dans les rues ; les soldats épuisés qui tombent, explosent sur les champs de bataille ; les camps, la peur, les blessures, les charniers. Les trames sonores composées avec des œuvres de Chostakovitch, Mahler, Bartók, Wagner, Vaughan Williams, Glenn Miller, notamment. Malgré le noir et blanc des images, le passé vous souffle dans le cou. Le narrateur commente, écoute chaque plan et visage avec la gravité de la lucidité. Cette histoire, mêlée à celles de mes camarades, vivait toujours en moi au début de ma vingtaine. Le jeune homme de la Skala l'avait fait remonter, peut-être involontairement. Je répétais à Claude mon aversion pour les armes, la violence, l'affrontement physique, le prosélytisme, la torture, la guerre…

J'entendais Claude respirer. Il écoutait, ne disait mot.

Peut-être s'en est-il souvenu en me dédiant *Wo bist du Licht!*

Qui sait ?

Au début de sa partition, Claude écrit : « *Wo bist du Licht!* Méditation sur la douleur humaine, cette œuvre se veut une longue mélodie continue. »

Et, cet aveu :

> Le texte de Hölderlin, *Le Chanteur aveugle,* contient en lui le secret de mon œuvre. Un vieil aveugle se souvient de son passé, images visuelles merveilleuses : verdure, les ailes des nuages, etc. Le présent est évoqué par des images auditives : le tonnerre, tremblement de terre. Il cherche la lumière, la liberté, la mort peut-être…

Secret.

L'innocence se tient parfois dans l'indicible, l'infinitésimal, le presque qu'il faut chercher à protéger.

J'ai relu plusieurs fois le poème *Der blinde Sänger.* Il y a un point d'exclamation à la fin du deuxième vers dans le texte allemand des récentes éditions. Mais un point d'interrogation dans les traductions françaises et autres. Je me suis souvent demandé pourquoi, tout comme je me suis demandé quelle était la version du poète.

Une amie habite Stuttgart. Une grande partie des archives de Hölderlin y est déposée. Je lui ai demandé de consulter le manuscrit du poème *Der blinde Sänger.* Elle m'en a envoyé une photographie. Le poète écrit un point d'exclamation à la fin du vers en question : « *wo bist du, Licht!* ». Pourquoi transformer une exclamation en interrogation ? C'est peut-être aussi ce que nous vivons dans cette œuvre de Claude. Avant Martin Luther King, Robert Kennedy et le témoignage d'une femme vietnamienne racontant les tortures qu'elle a subies pendant la guerre, d'autres avaient sonné l'alerte des possibles désordres et souffrances d'une Amérique en mutation. Chez Steinbeck, Dos

Passos ou Faulkner, on avait là les rages du Sud couvertes de poussières. Des bleds perdus au cœur du soleil, brûlant le creux des poitrines gonflées par la peur, l'inceste, le viol, l'esclavagisme, l'exploitation ou la ségrégation. Ils ont relayé tout ça en même temps : la misère, les regards qui discriminent, ne pas être blanc, être privé de droits, quand le simple fait de penser condamnait leur prière, l'élévation, la lumière. La nudité se brise dans l'éclat. C'est à ce moment, le 28 août 1963, que Martin Luther King se met à rêver tout haut « *I have a dream* » devant des milliers de femmes, d'hommes et d'enfants rassemblés au pied du Lincoln Memorial. Ils entourent le grand bassin. Leur reflet se mêle à celui du Washington Monument. L'obélisque veille à l'autre extrémité, dressé devant leur héros. L'un rappelle le passé. L'autre dessine l'avenir. La mezzo-soprano chante les premiers vers du texte de Hölderlin (que Claude modifie parfois) pour cesser à : « *mich hemmt die erstaunende Nacht nun immer* ». Alors, la voix du pasteur se fait entendre *ppp*, « très douce, comme un souvenir », note le compositeur à l'intention de l'opérateur qui déclenchera la bande sonore. « *Sweet land of liberty, of thee I sing. Land where my fathers died, land of the Pilgrim's pride. From every mountainside, let freedom ring! And if America is to be a great nation, this must become true.* » Le discours se poursuit, scandé à plusieurs reprises par l'anaphore « *let freedom ring* » : « *And so let freedom ring from the prodigious hilltops of New Hampshire. Let freedom ring from the mighty mountains of New York. Let freedom ring from the heightening Alleghenies of Pennsylvania. Let freedom ring from the snow-capped Rockies of Colorado. Let freedom ring from the curvaceous slopes of California.* » À ces derniers mots, la

mezzo-soprano se joint au pasteur qui continuera jusqu'à la fin de son discours. Ils forment un duo. Elle chante la lumière : « *Wo bist du Licht! wo bist du, Jugendliches! Wo bist du, Licht!* » Il veut que résonne la liberté par-delà les monts et villages de son pays, partout dans le cœur des enfants de Dieu, hommes et femmes, noirs et blancs, de toutes religions, pour enfin chanter « *Free at last! Free at last!* ». Leurs paroles s'unissent dans la clarté. La musique ignore le chaos. Les cordes tiennent le temps. Aux applaudissements qui saluent le discours de Martin Luther King suivent, avec la discrétion d'un assassin dans la foule, la stupeur et l'étonnement d'un commentateur annonçant, en direct à la télévision, l'attentat contre le sénateur Robert Kennedy dans les cuisines de l'hôtel Ambassador de Los Angeles, le 5 juin 1968. Quelques minutes plus tôt, il remerciait ses militants pour sa victoire aux primaires de son parti et les conviait à Chicago. Les archets *sul ponticello* bondissent, pétillent dans l'aigu, créant des effets de vitesse, d'accélération, de rapprochement pour lentement se disloquer et reprendre un début de course. Les cordes se croisent, tissent des liens, puis se défont, détachés, égrainés. On perçoit dans le lointain, proche de l'égarement, les contrebasses 1 et 2 s'avancer. Elles arpègent l'accord de *ré* majeur, alternant pizzicato et arco, comme si elles essayaient de reprendre pied dans cette valse détraquée d'une époque où les nouveaux chefs cherchant à libérer l'Amérique du racisme et de la guerre se font assassiner. La voix, porteuse de lumière, se transmue en langue inventée. Passant du prisme lumineux au spectre sonore, elle échappe de rares mots à nous connus : « *se yè zé ma yo Foi yè zé ma yo Foi yè da zi nin no yè ni(n) za djé ko go ko nè go ko wa da mour* […] *yé*

no ka yè noi wo bist du, Licht En-Fant ». Où es-tu lumière, En-Fant… Au numéro 29, dans la partition, lorsqu'elle chantera « *Hé o Hé o* », les mains en porte-voix, pour une seconde fois, Wilhelm Friedmann Lach répondra à l'appel en lisant d'un ton monocorde, pendant deux minutes, les strophes 4 à 9 de *Der blinde Sänger*. Il dira les mots du « secret de mon œuvre » dans la langue du poète qui a passé les trente-six dernières années de sa vie dans la tour de la demeure du menuisier Ernst Zimmer à Tübingen, au bord du Neckar. Quelques attributs de la lumière seront entendus : luisance, brillance, éclat, clarté, jour, midi. La vision : yeux, voir, à tâtons. L'ouïe : oreille, guetter, entendre, voix, tonnant, fracas, tremble, gronde, tonnerre, chant, luth. La nature : feuillages, fleurs, visage, forêts, ailes, ciel, airain, sol, monts, fleuve, source. Le temps : jadis, jeune, heure, mort, vie. L'invisible : pensée, nuit, âme, heure. L'espace : proche, là-haut, autour, voyager, passer, loin, venir, s'approche, renvoyé, accourir, voler, va, entraîne, suivre. Pas une fois le mot *Licht* (« lumière ») ne sera prononcé. C'est que pendant la lecture de ces six quatrains, la mezzo-soprano lancera « *wo bist du, Licht* » à six reprises ; à la septième, la voix du lecteur s'effacera. Après une brève respiration devenue silence atemporel 8/♩, le tempo diminuera de moitié, passant de ♩=108 à ♩=54. L'orchestre devient un lent corps échoïque ponctué, mezzo piano, par de légers coups sur le tam-tam et la grosse caisse, battements d'un cœur affaibli, traversé une dernière fois par les couleurs spectrales, appréhendant peut-être le pire. Elle l'entonnera encore cinq fois, piano. Au total, douze *Licht,* dont un exclamatif. Ces appels à la lumière traverseront et clôtureront les derniers reflets d'une langue inventée. Quelques-uns

nous seront familiers : « *né young En-Fant* ». Enfin, à mesure que nous entendrons les deux annonceurs radio lire en français une description des tortures physiques subies par une femme vietnamienne, la voix chantera, en homorythmie avec les cordes et les cloches tubulaires, les derniers vers du poème et le tout premier dans la langue de Hölderlin :

> Sol verdoyant, berceau paisible ! et toi,
> Demeure de mes pères ! et vous que j'aime
> Pour vos accueils d'autrefois, oh, approchez,
> Venez partager cette joie, vous tous,
> Venez que vous bénisse le voyant !
> Où es-tu, jeune élément !
> Où es-tu, lumière !

La musique se retire doucement, de plus en plus grave, tel un évanouissement, se vidant de son corps, vers la lumière du silence.

La Ronde de nuit, le jour

Le lendemain de la mort de mon père, j'ai serré la main du jeune homme qui venait de l'embaumer. Il avait un visage doux, les yeux clairs, les mains délicates, un regard discret. On imagine mal un hyperactif histrionique occupant cette fonction. Je regardais mon père couché, déjà autre, et cet homme courtois debout, en veston, devant moi. Tous ces visages en lui, ces milliers de regards disparus, iris colorés et paupières closes collées aux siennes. *Leçon d'anatomie* perpétuelle. J'ai regardé ses mains. Les gestes qu'il avait faits pour embaumer mon père, les mêmes, exécutés sur lui vivant, l'auraient tué.

J'ai pensé à Claude. L'attaque, le cou taraudé, un rein poignardé. Son corps vivant, chaud, un objet tranchant, froid, une vie en*volée.* Celui de mon père inanimé, enveloppé d'une froideur nouvelle, un objet tranchant, l'illusion du vivant.

Ma mère s'est approchée. Elle lui a posé une question « technique ». Je me suis éloigné.

J'ai observé quelques cercueils en montre dans la pièce voisine. Profession : thanatologue, me suis-je dit. *Préparer* le corps. Le parer. Aimer une femme thanatologue. Lui faire la cour, l'embrasser. Se regarder. Sentir ses mains sur mon visage aimant, mon corps nu la désirant. Vivre avec elle. Avoir des fous rires, cuisiner, dormir, se réveiller, se doucher, danser ensemble. Faire

un enfant. Le pourrais-je ? Probablement. Mais mon imagination ne me le permettrait sans doute pas, pas longtemps.

Il y a plusieurs années, on m'a invité à venir parler de mon travail dans un cours d'histoire de l'art. Cela se passait au cégep Maisonneuve. On m'avait prévenu qu'il s'agissait d'un cours optionnel. Seraient présents dans la classe plusieurs étudiants en technique policière et une étudiante en thanatologie, formations qu'offrait cet établissement. J'étais heureux de m'entretenir avec des gens dont l'intérêt premier n'était peut-être pas l'art ou la création. Aussi, parler de Flaubert à une future thanatologue m'a amené sur une voie inhabituelle.

En évoquant la vie de l'écrivain, dont le père avait été un chirurgien célèbre, je me suis rappelé ce passage d'une lettre qu'il écrivit à Louise Colet le 7 juillet 1853 :

> Que de fois, avec ma sœur, n'avons-nous pas grimpé au treillage et, suspendus entre la vigne, regardé curieusement les cadavres étalés ! Le soleil donnait dessus ; les mêmes mouches qui voltigeaient sur nous et sur les fleurs allaient s'abattre là, revenaient, bourdonnaient !

Disséquer fenêtres ouvertes sur le jardin, au soleil, à l'air libre de Rouen qui le voisin, qui l'épouse du notaire, qui le fils de la poissonnière. Sous les yeux, les oreilles, les narines des enfants Gustave et Caroline, grimpés là pour observer les mains de leur père, Achille-Cléophas, prélever quelques matières rougeâtres.

Lorsque j'ai visité la maison de Rembrandt, au cœur d'Amsterdam, trois choses ont attiré mon atten-

tion. La petitesse des lits, l'atelier de gravure à l'étage supérieur, et la cour arrière. Là, Rembrandt aurait peint *La Ronde de nuit.* Je suis resté longtemps à regarder cet espace inoccupé à ciel ouvert. Il neigeait. De pareils flocons, si bien décrits par René Descartes à la même époque, avaient dû fondre au contact de cette toile immense en 1642. Puis, ondulée par le vent de l'été, capturant insectes et poussières au hasard des personnages naissants, composés d'huile et de pigments colorés, cette nuit-là avait peut-être présagé *La nuit remue* du poète Henri Michaux, ou celle, *transfigurée,* du compositeur Arnold Schönberg.

Bien sûr, le mot *nuit* est un masque. L'œuvre reçut ce titre au XIX^e^ siècle. En 1642, Rembrandt avait livré à ses commanditaires un tableau intitulé *La Compagnie de Frans Banning Cocq et Willem van Ruytenburch.*

Avec le temps, l'accumulation de la saleté et du bitume dans le liant a obscurci la toile. Le mot *nuit* a fait signe. La compagnie est devenue *ronde.*

Certains titres confèrent aux œuvres qui les portent une histoire, un imaginaire qui leur sont étrangers. Ils sont ces apparences desquelles il faut se méfier.

Le 14 septembre 1975, Wilhelmus de Rijk abîmera la toile de douze coups de couteau à beurre. Il affirmera avoir reçu un appel de Dieu lui ordonnant d'agir ainsi.

Le 2 octobre cette année-là, *Liebesgedichte,* de Claude, sera créée à Montréal.

Douze notes sont chantées avant le premier silence.

Il me serait facile de lire la vie et l'œuvre de Claude, notre amitié, à travers le prisme de sa disparition pré-

coce et tragique. Plusieurs signes, « feux », aurait dit René Char, balisent, éclairent cette voie. Claude s'en serait peut-être méfié ou amusé. Intrigué, il l'aurait empruntée, captant ici un air, là un chant et ses couleurs spectrales. Pas un « hymne à la nuit » (*Hymnen an die Nacht,* 1975) puisque sa dernière parmi nous le priva de ses étoiles et confisqua sa vie. Mais « cette merveilleuse petite mélodie » qui l'animait, assurément.

Des mots, des images, des histoires. Claude aimait s'en inspirer. S'ils n'avaient pas la force, le pouvoir poétique qu'il recherchait ou attendait d'eux, il les transcendait avec une langue de son invention.

Licence enqc-13-1012473-LIQ2135909 accordée le 24 octobre 2023 à rober-racine

Inventer une langue

Toutes les langues ont été inventées.

Celle de Claude remonte à son enfance. La plupart des enfants ont la leur. Le temps d'un ami imaginaire, invisible, ou pour parler *comme* les Martiens, les animaux, les plantes, ou encore pour imiter ces langues créées par les adultes.

Dans presque toutes ses œuvres vocales, Claude fera entendre cette langue.

Une langue inventée devenue langue étrangère.

Créée à l'intention de ses personnages et chanteurs, elle les animera pour livrer une part de mystère à notre ouïe. Cette langue existe pour et par sa spontanéité, sa beauté graphique dans une partition, ses couleurs, ses sonorités, sa musicalité, sa liberté, son pouvoir d'évocation (on *croit* entendre du japonais, du balinais, de l'hindi, etc.). Cette langue, telle la musique, n'a pas pour fonction de nommer, de décrire, de représenter un objet, un concept, un sentiment, une sensation ou une émotion en particulier, libérée d'avoir à signifier ce que les mots font déjà.

Il serait intéressant de demander à quelques chanteurs ayant chanté le même texte en langue inventée de raconter ce qu'ils ressentent en le livrant. Que transmettent-ils ?

Claude n'a pas écrit un dictionnaire de sa langue inventée.

Lorsqu'il écrit *no-wi,* cela signifie « no-wi » et rien d'autre. Tout comme les notes *do, ré, mi* signifient « do, ré, mi ». Mais à leur exécution ou à leur audition, chaque personne verra son propre monde surgir, avec ses sensations, ses images, ses affects et ses récits, voire ses narrations.

Est-ce une langue pour chanter l'inouï, moduler l'indicible, capter les jeux, traduire les rires, évoquer l'enfance, les codes, les secrets de l'amour, les paroles magiques, les comptines, les bégaiements, les grimaces, les chuchotements, les ululements, les nasillements, les chatouillements, les onomatopées émises au moment de jouir, entre l'extase et l'effroi, le frisson et les jaillissements ? Qui sait ?

Pour faire entendre tout cela, Claude fait scintiller les syllabes d'une ronde sensorielle. Elles attirent l'ouïe secrète, cachée, peu appelée, en dormance au creux de notre oreille pour s'y consteller. Entre cochlée, trompe d'Eustache et tympan, Claude posera un diapason magique.

Si le poète Claude Gauvreau nommait ses inventions lexicales *langage exploréen,* Vivier appellera *langue inventée* ces bouts d'étincelles sonores, doubles fantômes de phonèmes apparentés aux langues d'Asie, d'Orient, d'ici et d'ailleurs, libres de significations.

Le compositeur la déploiera dans vingt-deux de ses œuvres, de *Ojikawa* (1968) à *Crois-tu en l'immortalité de l'âme* (1983). Ces sosies de mots, issus des langues de la Terre, sont employés intuitivement pour leurs sonorités.

Dans les notes de présentation de *Bouchara,* il écrira : « Le texte entier est en langue inventée, langue d'amour, histoire se répétant éternellement. »

Pourtant, dans les notes de pochette de l'enregistrement de *Prologue pour un Marco Polo,* il indiquera : « la langue inventée et cette langue est surtout celle de l'incompréhension générale à laquelle se buta le pauvre Marco… ».

Au sujet des passages en langue inventée dans *Wo bist du Licht!* : « Texte abstrait, n'ayant aucune signification. »

Ailleurs : « C'est de l'écriture automatique. »

Dans *Lonely Child,* la soprano chante :

> Dors mon enfant Ouvrez-vous portes de diamant palais somptueux Mon enfant les hirondelles guideront tes pas.

Après onze mesures de silence, elle poursuit dans la langue de Claude :

> Ka rè nou ya zo na-ou dè wa ki [: na no ni :] eu dou-a dors mon en – fant [: da do di :] yo zu-i yo a-e-i da ge da ge da è-i-ou da ge da ge ou-a-è da gè da dou dè da gè na-ou-è ka [: ja dè :] do ya rou sè ma yo rès tè dè-i-a wè [: na no ni :] no wi i-è ka.

Dans cette incandescence verbale, les deux Claude (Gauvreau et Vivier) se rejoignent.

En 1948, année de naissance de Claude, Olivier Messiaen compose *Cinq rechants* pour douze voix mixtes. Le compositeur écrit :

> Les mots en langue imaginaire ou pseudo-hindoue doivent être prononcés comme ils sont écrits. Les lettres entre parenthèses ne doivent pas être prononcées : lézar(ds) = lézard – quelquefois elles indiquent

au contraire la prononciation : palalan(e)soukî = palalanesoukî.

Claude a rarement indiqué la manière de prononcer un phonème de sa langue inventée dans ses partitions, sauf pour « le solo de la solitude » de *Prologue pour un Marco Polo.*

Les derniers mots de Messiaen pour *Cinq rechants* pourraient être de Claude : « Cette œuvre est un chant d'amour. Ce seul mot suffit à guider les chanteurs dans l'interprétation du poème et de la musique. »

À la fin des notes explicatives de *Love Songs*, Claude rappelle à ses interprètes : « *Always to be in love.* »

Pont-Viau, une certaine mélancolie

Fin octobre, l'après-midi.

L'air est vif. Ce quartier de Laval où Claude a grandi dans les années 1960 semble désert. Pandémie, confinement ou jour de classe n'y sont pour rien. Chaque fois que j'y viens, je ressens la même chose : absence. Celle qui vous saute au cou devant un terrain abandonné ou occupé la veille par un concert en plein air. Malgré la disparition ou les départs, les absents sont là.

Claude Debussy a exprimé cet état dans la partition illustrée de *La Boîte à joujoux,* un ballet pour enfants à plusieurs personnages. L'un d'eux est une petite fleur rouge coupée, légèrement ployée. Un avatar musical la représente ainsi : sur une portée musicale, un silence (soupir) coiffé d'un point d'orgue, doit être joué *pp* decrescendo. Dynamiser un silence, n'est-ce pas le paradoxe de la vie ? Elle se retirera au bout d'un dernier soupir pour réapparaître ailleurs dans un premier cri.

Le ciel bouge, respire. Des nuages blancs cendrés le zèbrent rubato. Les gris virent au rose, déploient des orangés, poursuivent leur métamorphose. La paréidolie crée des figures nouvelles. Devant moi, au bout de la rue Saint-André, au sud, je reconnais le dos arrondi du mont Royal. Claude a toujours vécu en phase avec

la montagne. À mes côtés, les murs de briques des maisons vibrent doré. Les ambres, coqs de roche et tons ferreux respirent au rythme du jour qui décline. Il rend le bois pâle des poteaux de téléphone crayeux. La dernière clarté paraît s'étonner de cette luminosité automnale. Au-dessus des toits, le vent augmente sa battue invisible. Le son sourd d'un bimoteur au loin, à l'ouest au-dessus de la rivière des Prairies, renforce ce sentiment de la brièveté de l'existence. Il fait remonter l'enfance, l'école, les devoirs en retard, les joies, l'ennui, la tristesse du lundi matin dans la classe toutes lumières allumées. Les trottoirs gris sable déroulent, telle une bobine de film, les jeux et les passants disparus.

Cela existe dans les quartiers des grandes villes. Mais peut-être pas aussi intensément qu'en banlieue. Il y a là une sorte de nostalgie exilée.

L'enfance de Claude – et une partie de sa musique – s'y trouve.

Pont-Viau borde la rive nord de la rivière des Prairies. Claude a dix ans lorsque sa famille s'y installe. D'abord au 9 de la rue Cousineau, puis au 134. Une photo nous le montre debout avec son père, Armand, sur le balcon d'une maison, rue Ouimet. Claude porte ses habits du dimanche. Sa main droite est posée sur l'allège en ciment d'une fenêtre. La main gauche de son père tient la rampe en fer forgé. La famille déménagera ensuite au 398, rue Saint-André, un peu plus au nord. Puis, ils se fixeront au 60, rue Proulx Est, dans un bungalow, à l'angle de la rue Saint-André. Là, ils feront l'acquisition d'un piano. Claude y fera ses premières explorations sonores. Une promenade à pied de vingt minutes suffit pour faire le trajet à partir du métro Cartier.

Le Pont-Viau de la fin des années 1950 et des années 1960 n'est plus celui d'aujourd'hui. Laval s'appelait alors l'île Jésus. Il y avait encore des champs. Aujourd'hui, plusieurs demeures ont été rénovées. Des commerces sont apparus. D'autres ont été transformés ou fermés. Mais l'âme est là. À l'image d'une éponge, elle a absorbé affects, psyché et inconscient des vivants du passé. Une certaine mélancolie, spleen, aurait dit Baudelaire, me rappelle le Hochelaga-Maisonneuve du poète Denis Vanier. Un mélange de solitude, de passages oubliés, suinte de la surface des choses.

Flâner quelques heures dans le quartier d'enfance du compositeur n'est certes pas essentiel pour apprécier sa musique, mais le visiter révèle beaucoup de la nature, de la personnalité et la part de rêverie du créateur. S'y cache cette réminiscence propre aux coulisses des théâtres si différentes des loges et de la scène. Un sas où l'avant et l'après sont une même respiration.

Le poète et écrivain Fernand Ouellette habitait non loin des Vivier. Il me confiera que chaque fois que Claude allait le visiter, il lui demandait de parler de Varèse.

L'air des lieux est aussi chargé de jeux, de rires, de découvertes, des premiers enthousiasmes et clins d'amour.

Si on regarde un plan de Pont-Viau, on remarque que les quatre demeures où Claude a vécu sont entourées d'églises. Au nord : l'église catholique Saint-Louis-de-Montfort. Au sud : l'église catholique Saint-Christophe (aujourd'hui transformée en habitations communautaires). À l'est : l'église catholique

Saint-Gilles. À l'ouest : l'église catholique Saint-Claude.

Claude a entendu sonner les cloches de ces églises et avec elles leurs notes musicales.

Dans *Hiérophanie* (1970-71), les trombones doivent improviser dans chaque direction : nord, sud, est, ouest.

De même, dans *Musik für das Ende* (1971), il y a le solo I « vers l'est », le solo II « vers l'ouest », et le solo III « vers le nord ». Aucun sud. Dans la partition, ce point cardinal est celui de la sortie du chœur et des dix voix. Au sud de Pont-Viau se trouve Montréal, porte de sortie pour Claude.

Selon sa sœur Gisèle, Claude courait ces églises pour y jouer de l'orgue.

Les Communiantes (1977), seule œuvre composée pour cet instrument, en est peut-être l'écho. La pièce lui aurait été inspirée par le tableau éponyme de l'artiste Louise Thibeault.

Quatre logis, quatre églises et leurs mondes.

Les femmes

Cela devait être à l'automne 1980. Claude, Louis Bronsard et moi quittions le Complexe Desjardins par le portique sud. Claude a ouvert la porte de manière théâtrale. Je lui ai dit : « Claude, un jour j'aimerais écrire un livre sur toi et ta musique. » Il m'a répondu, du tac au tac, avec un grand rire : « Il faut que tu dises que j'aime les femmes ! » Louis Bronsard et moi nous sommes regardés avec un léger sourire. En douter aurait été ridicule. Claude aimait tous les êtres vivants, vrais, remplis de joie, d'enfance, d'émerveillement, d'amour et de créativité ; hommes ou femmes.

Je l'ai appelé au printemps 1982, peu de temps avant son départ pour Paris. Il m'a répondu. Il semblait sortir d'un autre monde, différent de celui du sommeil. Il avait passé la nuit avec une femme. « C'était le septième ciel », m'a-t-il dit.

J'écris ce livre pour lui, *avec* sa musique.

Le square Gardette

Le 22, rue du Général-Guilhem, dans le XI^{e} arrondissement de Paris, donne sur le square Maurice-Gardette. Il a été aménagé en 1872. Il fait environ 130 mètres sur 60 mètres.

On y trouve un kiosque à musique construit en 1899. Une statue : *Le Botteleur,* un bronze du sculpteur Jacques Perrin exécuté en 1891. Un homme lie une botte de foin à l'aide d'une corde, un genou posé dessus. Connaissant la fin de Claude, on ne peut s'empêcher d'y penser. Jusqu'en 1942, les flâneurs pouvaient admirer une autre sculpture : *Le Vainqueur* du sculpteur Paul-François Choppin (Chopin, *pp*, chop…, hop, pin, in). Sous l'occupation allemande et le régime de Vichy, cette sculpture et de nombreuses autres dans Paris ont été détruites ou fondues pour que les matériaux soient réutilisés. Un autre monument tout près subira le même sort. Il s'agit de l'œuvre du sculpteur Jean-Alexandre Pézieux intitulée *Non omnes morimur* (« Car nous mourrons tous (de toute façon) »). Citation tirée du Deuxième Livre de Samuel, XIV, 14).

La transformation, la disparition, l'évocation d'un sombre passé baignent, omniprésentes, ces lieux. Maurice Gardette, résistant et conseiller municipal de ce quartier, a été fusillé par les Allemands en 1941.

Une végétation luxuriante.

Des massifs de plantes vivaces, des roses trémières, des asters et des iris s'épanouissent au pied de nombreux arbres d'essences diverses : orme de Sibérie, érable sycomore, marronnier d'Inde, arbre à soie, bouleau verruqueux, catalpa, arbre aux pochettes, Fontanesia, copalme d'Amérique, magnolia, oranger des Osages, arbre aux quarante écus, pin noir, séquoia géant, noisetier de Byzance, palmier, olivier, ginkgo, sureau, orme champêtre et savonnier de Chine filtrent l'air dans le XI^{e} arrondissement. À lire tous ces noms de lieux, n'a-t-on pas l'impression d'emprunter une nouvelle route de la soie ? Celle d'un autre Marco Polo ?

Lorsque je m'y suis promené, j'ai ressenti un envahissement. Malgré la tranquillité des lieux, un magnétisme troublant s'en dégageait. Il me rappelait les premières scènes – celles se déroulant dans le parc – du film *Blow-Up* de Michelangelo Antonioni. Ce vent roulant dans les feuilles, porteur d'énigmes, témoin d'un meurtre probable. J'avais également eu cette sensation à Vienne, en 1992, devant la demeure où Beethoven a rédigé le *Testament d'Heiligenstadt* et composé la *Troisième Symphonie.*

Quiétude et densité.

La rue Lacharrière longe le square du côté nord-ouest. Aujourd'hui, Lobster Films y a pignon sur rue. Cette société, créée en 1985, se consacre à la restauration de films anciens. Claude vivait à quelques pas de là. À l'époque, l'endroit abritait une papeterie.

En surface, tout est calme, paisible. Les gens, les enfants traversent cet espace, heureux d'y trouver un havre de paix. Un lieu en accord avec tout ce que Claude aimait : la musique, le cinéma, un bout de nature au centre de Paris. C'est à l'image du dernier

appartement qu'il a occupé à Montréal, au 7, chemin de la Côte-Sainte-Catherine.

Claude a vécu les derniers mois devant ce square où la végétation est riche.

J'ignorais, lors de ma visite, qu'au XIX^e siècle se trouvaient là les abattoirs de Ménilmontant, détruits en 1867.

Des milliers d'animaux ont été abattus ici. Les armes tranchantes, l'effroi, la peur, les cris, la résistance, les derniers souffles, les regards, le sang, les odeurs, les carcasses, des corps sans vie partout.

L'étal.

Une amie peintre à qui je racontais cela m'a dit : « Avant, le rouge. Maintenant, le vert, sa complémentaire. »

La souffrance sous la joie.

Qui sait ce que nous pourrions découvrir aujourd'hui en creusant le sol du square Maurice-Gardette ? Au-dessus, mêlées à l'air, invisibles, très haut ou enfouies dans la terre, lovées au végétal, circulant d'être en être, des particules de violence, de *tuerie(s)*. C'est ainsi qu'on appelait ces lieux avant que Napoléon les transforme en *abattoirs*.

Devant ce square, au sixième étage, Claude mourra, tenu en laisse comme un chien, étranglé, piqué plusieurs fois dans le cou à l'aide d'un couteau de cuisine. Un dernier lui sera planté dans les reins. C'est dans un wagon du métropolitain (souterrain) que le récitant de *Crois-tu en l'immortalité de l'âme* dit à la toute fin : « […] il sortit de son veston noir foncé acheté à Paris un poignard et me l'enfonça en plein cœur. »

Claude n'est pas mort, il a été tué.

Au bas d'une feuille de notes dans le dossier *Crois-tu en l'immortalité de l'âme,* Claude écrit à la mine de plomb :

> ds le parc d'en face Batman tué WC bar Pd par Micheton ce vendredi
> Texte : Tarzan. Hosnophy se tue en voulant sauver jeune qui se faisait violer

À l'époque où Claude a tracé ces mots, en 1983, le square Gardette n'était pas aussi sécuritaire qu'il l'est aujourd'hui.

M. Bernard Lodier, un résident du quartier, féru de l'histoire de la ville de Paris et photographe de vitraux, m'écrit ces mots :

> Pour faire court et synthétique, il semblerait qu'à cette époque un trafic clandestin d'armes était installé dans la zone au nord de l'église Saint-Ambroise et dans le square en particulier. Un paroissien habitant un premier étage sur le parc se souvient très bien avoir vu nuitamment dans les buissons des guetteurs qui n'étaient visiblement pas ravis qu'on les observe ! Il pense que les malfrats qui occupaient l'endroit la nuit n'auraient pas hésité à se débarrasser d'un gêneur… Son témoignage est confirmé par ceux d'autres personnes qui se souviennent de choses semblables, et, plus tard, de trafic de stupéfiants. En 1986-87, un jeune papa, jugeant l'endroit mal fréquenté, hésitait à y faire jouer ses enfants.

Dans la partition d'*Hiérophanie,* le chef d'orchestre doit crier à trois endroits différents : « Hadès ! »

Hadès est le dieu des morts et des enfers dans la mythologie grecque.

Le tracé des sentiers pédestres du square Gardette rappelle la configuration de cet enfer.

Je me dis : la grotte de Lascaux, tuer et peindre.

Une porte mauve

Le 3 mars 2010, en compagnie de mon bon ami l'artiste Raymond Gervais, je me rends au 22, rue du Général-Guilhem. Je souhaite voir le quartier et l'immeuble où Claude a vécu ses derniers mois. Là où il a ébauché *Tchaïkovski* et composé *Trois airs pour un opéra imaginaire* ainsi que *Crois-tu en l'immortalité de l'âme.*

Nous sortons à la station de métro Saint-Ambroise, tout près de l'église. Nous empruntons la rue Lacharrière en direction du nord-est pour atteindre la rue du Général-Guilhem.

Le square Gardette surprend la première fois. On ne s'attend pas à trouver un îlot de verdure de cette dimension dans ce quartier. Nous passons devant Lobster Films. Dans la vitrine se trouvent de vieux accessoires de cinéma : quelques bobines 35 millimètres, lentilles, affiches, livres, lampes. Je dis à Raymond : « Le monde de Claude. »

Nous arrivons devant le 22, rue du Général-Guilhem. Elle longe le square Gardette. Je me retourne. Je lève la tête et aperçois le kiosque à musique devant moi, légèrement à gauche.

Nous sommes sur le trottoir. La porte de l'immeuble est mauve.

Raymond et moi discutons de Claude. Ils se connaissaient sans se fréquenter. En 1979, au festival

Licence enqc-13-1012473-LIQ2135909 accordée le 24 octobre 2023 à rober-racine

de performances Hors-Jeu, qui s'est tenu au Musée d'art contemporain, à la Cité du Havre, Raymond avait présenté une œuvre intitulée + *9* =. Claude et moi y assistions. Durant la performance, Raymond fit entendre au public une bande sonore où il énumérait les objets aperçus dans sa maison. Après une trentaine de secondes, Claude me chuchota à l'oreille : « Y en a des affaires, chez eux ! » Claude avait parfois cette spontanéité désarmante.

Près de la porte, une dame vêtue d'une laine polaire lilas me demande : « Est-ce que vous cherchez quelqu'un ? »

Je réfléchis un instant. « Il y a plusieurs années, un ami habitait ici. »

« Vous voulez dire le compositeur ? »

Je la regarde, étonné. Mon accent québécois a dû lui faire penser à Claude. « Oui. Claude Vivier. »

« Ah. Je l'ai bien connu. J'étais sa voisine de palier. Venez, je vais vous montrer où il habitait. »

Nous montons les six étages. Il y a cent dix marches. Lorsque nous arrivons au dernier étage, la dame nous dit : « C'est là. » Elle nous indique la porte de gauche, mauve également. Il n'y a pas de numéro. La poignée est au centre. Il y a un grand puits de lumière au-dessus de la cage d'escalier. « Il était là. Rien n'a changé. Sauf l'ascenseur. » Claude montait et descendait toutes ces marches ? « Oui. Moi aussi ! J'habitais là, la porte en face. J'y vis toujours. » Est-ce que l'appartement de Claude donnait sur le parc ? « Non. Derrière. Sur le passage Rochebrune. Vous irez voir en sortant. » Elle nous parle de Claude avec tendresse et un peu de tristesse. « Il était gentil. Très discret lorsqu'il arrivait avec son petit chien. » Je m'étonne. Claude

vivait avec un chien ? « Oui. Un petit caniche blanc, je crois. J'ai oublié son nom. »

Elle nous raconte le drame. Les bruits ce soir-là. « On aurait dit qu'ils tombaient sur le clavier du piano. Ça ne ressemblait pas à Claude. Je crois qu'ils étaient deux. » Elle poursuit son récit sur un ton monocorde. Comme si elle témoignait à la barre. Ce qu'elle a peut-être fait lors du procès de Pascal Dolzan en novembre 1986 à la cour d'assises de Paris. L'arrivée des policiers, l'intérieur de l'appartement saccagé, les traces de sang sur les murs, l'indescriptible fouillis. « L'odeur surtout. » Durant son récit, l'ascenseur monte lentement. Il arrête au sixième. La porte s'ouvre. Une jeune femme aux cheveux foncés en sort doucement. Elle passe devant nous sans dire un mot. Elle ouvre la porte de l'appartement de Claude, y entre et disparaît. Silence. On se regarde un peu. Si j'avais été seul à ce moment, je me serais permis d'aller frapper à sa porte. Me laisserait-elle jeter un coup d'œil discret ? Je n'ai pas demandé à notre guide si cette résidente connaissait l'histoire de l'appartement.

Nous l'avons remerciée de sa confiance. D'avoir pris le temps de nous parler de Claude, de cet événement dramatique. Je lui ai donné mes coordonnées. Elle a fait de même. Elle s'appelle Françoise. Elle m'invite à l'appeler si j'ai d'autres questions.

Notre rencontre devant la porte de Claude aura duré une trentaine de minutes.

Raymond et moi descendons les cent dix marches jusqu'à l'entrée.

Une fois sur le trottoir, j'ai regardé une dernière fois le square Gardette. Nous avons marché jusqu'au passage Guilhem à notre gauche. Nous l'avons emprunté puis nous avons bifurqué à nouveau à

gauche au passage Rochebrune. Nous étions derrière l'immeuble. J'ai regardé les fenêtres au sixième. La lumière que voyait Claude, chaque matin, entrait là. Derrière ces vitres, il a composé une musique merveilleuse et s'est fait massacrer.

Alors que nous marcherons à la recherche d'un café, Raymond me dira, ému : « Cette femme que nous venons de rencontrer, elle devait avoir l'âge de Claude quand c'est arrivé. Tu te rends compte. C'est une jeune femme qui a vécu ça. »

Licence enqc-13-1012473-LIQ2135909 accordée le 24 octobre 2023 à rober-racine

Les cloches de l'église Saint-Ambroise de Paris

L'église Saint-Ambroise est située au bout de la rue Lacharrière, à l'angle du boulevard Voltaire, dans le XI^e^ arrondissement. Il faut dix minutes de marche pour s'y rendre à partir du 22, rue du Général-Guilhem.

Claude entendait ces cloches, toutes proches.

Pour connaître leur nombre et la tonalité de chacune, j'ai écrit au curé, le père Pascal Nègre. Ce dernier s'est informé auprès de l'historien de la paroisse, M. Bernard Lodier.

Il m'envoie sa réponse et un document.

« Les trois cloches de Saint-Ambroise sonnent *do* pour la plus grosse, nommée Eugénie, *ré* pour Marie et *mi* pour Catherine. »

Le document apporte ces précisions :

> Les cloches sont placées dans la tour droite sur la rue Lacharrière. Elles furent bénites solennellement, le 29 avril 1868, par M^gr^ Darboy, archevêque de Paris, en présence de Napoléon III et de l'impératrice Eugénie. Toutes trois furent données par le Conseil municipal de Paris. La plus grosse s'appelle Eugénie ; elle porte gravé dans son airain : « J'ai pour parrain Sa Majesté l'Empereur. J'ai pour marraine Sa Majesté l'Impératrice. »

La deuxième se nomme Marie. M. Frédéric Lévy, maire du XI^{e} arrondissement, fut son parrain et M^{me} Lecouteux sa marraine.
La troisième s'appelle Catherine. Elle eut pour parrain M. Jean-Joseph Piat, président de la Fabrique de Saint-Ambroise, et pour marraine Catherine-Félicité Griset.

Ces trois courtes biographies d'un instrument de percussion auraient enchanté Claude.

Le 21 juin 1982, il envoie une carte postale à Thérèse Desjardins. Il lui annonce avoir trouvé son appartement, 22, rue du Général-Guilhem. Un trois-pièces, meublé, avec le téléphone.

Ainsi, de la fin juin 1982 au 7 mars 1983, Claude aura entendu sonner régulièrement *do, ré, mi* et leurs harmoniques.

Survolant le square Gardette, Eugénie, Marie et Catherine auront bercé Claude à leur façon. Mariages, baptêmes, offices et glas, rythmes et volées, au gré des heures et des saisons, lui rappelleront sa présence au monde, à la musique et sa dimension spirituelle.

Dewa, le petit dieu balinais

À Paris, Claude parlera de son petit caniche blanc dans quatre lettres adressées à Thérèse Desjardins.

Le 20 août 1982 :

> Grande annonce : j'ai une petite chienne : Dewa. Elle est très gentille et tout à fait parisienne, c'est-à-dire un peu loubarde et snob ! Je recommence à travailler aujourd'hui sur une seconde mélodie (vers le contrepoint). Je me lève pour prendre une cigarette et tout de suite Dewa me suit, goulûment.

Le 17 septembre 1982 :

> Dewa est en chaleur – tu vois ! Tous les mâles lui courent après, et elle se frotte un peu partout ! Je commence à comprendre ce qu'est l'animalité.

Le 8 novembre 1982 :

> 1. j'ai retrouvé ma chienne… Police !

Le 3 janvier 1983 :

> Je n'ai plus de chien, je l'ai donné à une très gentille fille qui s'en occupe très bien. […] À part cela tout va très bien. Je travaille à une œuvre pour douze voix,

trois synthés et une percussion qui s'appelle : *Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele (Crois-tu en l'immortalité de l'âme)*. Commande du groupe vocal de France.

Dieu, une mélodie, l'animalité, la police, l'immortalité de l'âme.

De-wa sont les premières syllabes chantées dans *Trois airs pour un opéra imaginaire.*

L'animalité peut être cette relation d'amitié-tendresse, souvent inexplicable, que nous ressentons lorsqu'un animal de compagnie entre dans notre vie pour la première fois. Michel-Georges Brégent la vivait à Montréal auprès de son chien, Pavlov. J'ai vu Claude le caresser à quelques reprises. Mais je ne l'aurais jamais imaginé partageant son espace de vie au quotidien avec un animal. J'espère qu'il aura vécu avec Dewa plusieurs de ces moments magiques que seuls ces êtres merveilleux nous apportent.

La police a donc retrouvé le petit dieu de Claude, comme elle découvrira son corps sans vie, le samedi 12 mars 1983, dans un appartement « qui ressemblait plus à un site de guerre, dans lequel tout avait été jeté à terre », écrira son amie Janine Euvrard dans une lettre datée du 21 avril 1983. Sur la moquette tachée de sang, les feuillets de *Crois-tu en l'immortalité de l'âme,* parmi d'autres, gisaient pêle-mêle, dans l'odeur (gaz) de la disparition.

Dans *La Haine de la musique,* Pascal Quignard écrit : « Tout est couvert du sang lié au son. » L'écrivain publie cette phrase en 1996. Peut-être l'a-t-il notée bien avant. Pour nous, elle paraît treize ans après la disparition de Claude. Ses amis parisiens Janine

Euvrard et Alain Féron, escortés de trois policiers, ont peut-être ressenti ces mots en pénétrant dans son appartement.

Dans la pièce, le sang, la musique ont éclaboussé les murs. Ils recouvrent le plancher, les objets. Quelques pages de notes du *Tchaïkovski* portent encore des traces brunâtres. Sur un feuillet de *Trois airs pour un opéra imaginaire,* l'empreinte noire d'une semelle est bien visible. L'espace de Claude a été fouillé de fond en comble, saccagé, violé. « Les toilettes fuyaient tant on avait jeté des choses dedans, le matelas était jeté par terre […], le sang tachait aussi certains livres, et l'odeur était difficilement soutenable », poursuit Janine Euvrard. Il aura fallu six mois pour remettre l'appartement en état. La tornade Dolzan, ivre de rage, venait de passer. Une seule chose l'intéressait : l'argent ; peut-être la drogue.

À partir de là, le lecteur imagine ce qu'il veut.

Le sang et le son. L'observation n'est pas nouvelle. Qui sait écouter et regarder certains tableaux de l'histoire de l'art, toutes civilisations confondues, aura noté cette coprésence du rouge et de l'invisible. Dans les tableaux du Caravage, les films et la poésie de Pasolini, les textes des madrigaux de Gesualdo, elle fait signe. La vie est ainsi faite. Nous sommes des êtres de sang traversés d'ondes sonores. Dans *Salò ou les 120 journées de Sodome,* dernier film que Claude et Janine Euvrard iront voir ensemble à Paris, il y a « Le cercle du sang ». Tout au long du film, cris, gémissements, jouissances, extases, chants, rires, pleurs et paroles crèvent l'écran et nos tympans. Sans compter, dans la réalité, le corps en lambeaux du poète cinéaste retrouvé à l'aube, le 2 novembre 1975, sur la plage d'Ostie, entre le centre de Rome et la mer Tyrrhé-

Licence enqc-13-1012473-LIQ2135909 accordée le 24 octobre 2023 à rober-racine

nienne. Un témoin, vivant à proximité, confiera du bout des lèvres : « Il y a eu des cris terribles pendant une demi-heure. » Pascal Dolzan bourrera la bouche de Claude de papiers pour « étouffer » ses cris et appels au secours.

La pianiste française Françoise Thinat interprétera *Shiraz* et tiendra la partie de piano dans *Samarkand* au concert donné à la galerie des Ponchettes, à Nice, le 12 février 1983. Elle travaillera ces deux œuvres avec Claude, chez lui, à Paris. Elle m'écrit :

> Les séances de travail dans son appartement sont inoubliables je préparais à l'époque un CD Déodat de Séverac dont les multiples bruits de cloches et clochettes toulousaines l'ont enchanté mais je me souviens parfaitement de ma dernière conversation avec lui dans l'appartement ensoleillé et sonore et quand je m'étais étonnée de la possibilité de faire un tel tintamarre à Paris il m'avait expliqué que l'immeuble servait d'atelier dans la journée et était ensuite complètement vide il m'a dit « je pourrais crier ou hurler personne ne m'entendrait… » je n'y pense pas sans avoir le cœur serré.

Sons et sang ne sont pas de la littérature. C'est la vie qui se retire. Ici-bas, tuer émet un son, peu importe l'arme. Tuer libère – cela est insensé – souffle et sang. Même après l'ultime expiration, le silence touche l'ouïe avec une intensité unique. Pensons à celui qui remplit une salle de concert après les dernières notes. Ce silence contient la vie de tout l'événement qui l'a créé. C'est la petite fleur rouge de Debussy.

Le Caravage a peint de nombreux tableaux où

hémoglobine et ondes sonores envahissent l'espace. Ils seront plus rares après qu'il aura tué Ranuccio Tomassoni.

Dans le projet *Tchaïkovski,* il devait y avoir un personnage appelé Hémoglobine.

Tchaïkovski

En 1982, Claude obtenait une bourse de création du Conseil des arts du Canada pour aller à Paris se ressourcer et composer un *opéra fresque*. Une fois installé dans la capitale, il ébauchera un opéra sur la mort du compositeur russe Piotr Tchaïkovski (1840-1893).

Avant son départ, Claude avait lu un article de la musicologue russe Alexandra Orlova. Elle émet l'hypothèse que le compositeur n'a pas succombé au choléra et qu'il aurait plutôt été « condamné par un tribunal d'honneur à se suicider à cause de son homosexualité ». Claude m'avait parlé de cet article. Lui-même homosexuel (affiché), il a dû ressentir comme une cruelle injustice cette condamnation.

Tchaïkovski n'a pas tué. Il a aimé, mais du côté de l'interdit. Il devra s'enlever la vie pour avoir assouvi un désir, vécu une passion avec un adolescent proche de la famille impériale. Pour l'élite de la société de l'époque, la création d'un compositeur exceptionnel célébré en Europe et en Amérique valait moins qu'un principe moral. L'image. La réputation. Celle des juges surtout : jamais on ne nous accusera d'avoir eu pour ami un traître ou un menteur aux yeux de la société et du pouvoir.

Socrate, Sénèque et d'autres ont été condamnés à se supprimer, à disparaître ou à garder le silence (acheté à prix d'or) pour leurs idées ou des comportements jugés inacceptables à l'époque.

Au début de l'automne, Claude rédige un premier jet du scénario. L'enthousiasme est palpable à chaque page. L'opéra sera le procès de Tchaïkovski. Le tsar l'instruira « à charge ». Pour l'empereur, musique et homosexualité sont incompatibles avec la grande Russie. Mais surtout avec l'idée qu'il se fait de l'art du compositeur honni. Claude rédigera plusieurs versions des griefs du tsar. Un mot les résume : trahison. C'est un monarque blessé, floué qui s'exprime. Il s'adresse tantôt à Tchaïkovski, tantôt à son souvenir :

> J'ai peur, j'ai peur. J'ai aimé sa musique. Si belle que j'en pleurais parfois la nuit. Pourtant, pourtant… Ces mélodies qui me rappelaient le dieu de mon enfance, ces chants m'ont subjugué, m'ont trompé, moi le Tsar de toutes les Russies. Sa musique douce comme une rose d'Ispahan n'était pas divine mais charnelle. Moi qui croyais vénérer Dieu, c'est devant un cul qu'on me faisait pleurer. Moi. Moi le Tsar j'ai peur. Ce sorcier doit être empoisonné. Et sa mort même devra duper l'histoire aux yeux des hommes je serai toujours le Tsar, puissant, seul et unique.

Après le dernier « j'ai peur », Claude a écrit puis biffé : « Je ne suis peut-être plus la voix de Dieu en ce royaume. Je perdrai peut-être ce pouvoir chèrement conquis par mes ancêtres. » L'image, la réputation.

Dans une autre version, l'admonestation est directe et annonciatrice. On dirait celle d'un amant trompé : « Tchaïkovski, tu m'as fait très mal. Tu m'as blessé à mort. Tu as brisé en moi une illusion. Tu as aboli la synchronie. Le visage qui parle ne dit pas les mots que j'entends. L'illusion est terminée et l'ordonnance des images et des sons, l'ordre est rompu et

maintenant j'ai peur. […] On te demandera de mourir, accepte. Ta mort même sera ton dernier opéra, une dernière illusion. »

Le sort de Tchaïkovski se transformera bientôt en requiem. Claude essaie de concilier messe et procès. Son problème est le livret. Il s'en ouvre, dans une lettre du 8 octobre 1982, à Thérèse Desjardins :

> L'une des solutions qui se présentent à moi est d'utiliser la structure d'une messe de requiem et à partir du texte latin, travailler par association d'idées ou d'oppositions. Une sorte de Requiem Sebastianum autour duquel se grefferaient certains personnages :
>
> Sorcière – M^me^ Von Meck. Colorature
> St Sébastien – Tchaïkovski. Baryton
> Empereur/Alchimiste – le Tsar. Basse
> La Vierge – la mère de Tchaïkovski. Mezzo
> Jeanne d'Arc – l'amant (Gilles de Rais) Ténor
> Un juge – l'ange. Soprano
>
> Tu vois la scène. Une musique de chœur qui fait un requiem et sur scène des scènes chantées ou parlées qui intériorisent, extrapolent, etc., les sept parties de la messe des morts. Reste que le texte latin ne me pose pas de problème, mais le texte français ou autre oui !

Plus loin :

> J'ai rêvé la situation dramatique de la première scène de Tchaïkovski. Grand chœur d'hommes, profond – tierce mineure [*do*♯*-mi*]. Des cris et des appels, par-

dessus le discours du Tsar officiant. Premiers mots : ténèbres de l'histoire. J'aurai finalement beaucoup de textes français. Je situe cet opéra dans la lignée Dante, Mozart et Bataille.

Il termine sa lettre en lui écrivant le premier texte :

Ténèbres de l'histoire
Ombres d'un pouvoir déchu
Faites renaître de leurs cendres pernicieuses
le tragique effroi de votre mort
Et le mensonge de votre destruction
votre mémoire se lovant autour des Faust suicidés
des guerres et des champs de bataille immondes
Parlez, parlez encore de votre soif fratricide
Montrez, montrez encore votre jalousie assassine
et votre vérité tuant tout amour et tout sexe
Nourrissez les rats infanticides de l'homme, humain
humant le spectre morbide.
Ténèbres de l'esprit humain
Révélez-nous l'ange succube qui fit de Hitler,
Nicolas et Staline ses catins.
Que vos emprises s'effondrent à tout jamais
et se perdent dans le trou noir de la souffrance humaine
Que la triomphante lumière crève
Que le triomphe même disparaisse
Et que ne subsiste que l'Androgyne
Sans triomphe et sans gloire
mais plein tout plein d'amour.

Ce texte donne un peu le ton de tout mon opéra. C'est effectivement romantique, et je ne peux faire autrement. Mais je crois que l'évocation même de

> toute cruauté est en soi romantique car pour parler de la cruauté humaine il faut en parler au passé donc dans une certaine forme de mélancolie (rappelle-toi la gravure de Dürer *Melencolia*).

Il établit le déroulement de l'action, esquisse quinze scènes, puis des tableaux. Il précise l'instrumentation. Il a des idées pour les décors et la mise en scène. Certains personnages s'effacent, se transforment. On le sent animé d'une véritable joie à créer ce nouvel opéra. Bientôt, Élisabeth Biolley, l'épouse du musicologue Harry Halbreich, frère de Janine Euvrard, dresse avec lui le cadre sociopolitique et historique de l'opéra. Dans la bibliothèque de Claude, deux titres sont abondamment travaillés par lui : le *Tchaïkovski* de Michel-Rostislav Hofmann, dans la collection « Solfèges » ; et *Le Drame des Romanov,* tomes II et III, de Michel de Saint Pierre.

Les thèmes abordés seront l'homosexualité, l'honneur, le pouvoir, l'autorité, la trahison, la mère, l'amour, le cinéma, la psychanalyse, la musique, l'enfance, la justice (procès), la religion, la rédemption, la politique, l'histoire de la Russie des tsars. Celui de la mort est omniprésent. Au fil des feuillets, plusieurs titres surgissent : *Le Meurtre rituel, le suicide rituel,* encerclé à l'encre noire ; *Requiem, pour Pierre Illich* ; *La Mort de Tchaïkovski, une histoire russe* ; *Requiem pour Tchaïkovski, une histoire russe* ; et, enfin, *Tchaïkovski, un requiem russe.* Claude conservera ce titre jusqu'à son décès. L'œuvre aurait la structure d'une messe de requiem en sept parties : 1) *Requiem* ; 2) *Absolve* ; 3) *Dies iræ* ; 4) *Domine* ; 5) *Lux Æterna* ; 6) *Libera me* ; 7) *In paradisum.*

Le 16 octobre 1982, il écrit à Thérèse Desjardins : « Aussi j'ai décidé d'utiliser des textes classiques (*Roméo, Macbeth,* etc.) dans certaines scènes, en plus du texte du *Requiem* à l'envers et un texte de tango espagnol plus un Goethe, un Novalis, un Nietzsche, et un texte russe que je n'ai pas encore trouvé. »

Sur une page quadrillée, il écrit les premiers mots latins de l'introït et son effet miroir « à l'envers » (inversion) :

requiem æternam dona eis, Domine, | *eni mod sei anod manretae meiuqer*
et lux perpetua luceat eis | *sie taecul auteprep xul te*

On le sait, en lisant le mot REQUIEM de droite à gauche, on obtient MEIUQER. De là à lire *me you queer,* il n'y a qu'un pas. Le mot *inverti* a longtemps signifié « homosexuel ».

Claude connaissait le « sens » de cette particularité typographique. C'est à dessein qu'il comptait l'utiliser dans une œuvre scénique où la sexualité et ses multiples travestissements sont clairement affichés. La musique se situe au-delà de tous ces référents. Elle est imperméable aux questions de genre, d'identité et d'appartenance idéologique. L'auditeur entend ce qu'il veut bien entendre et fait ses propres amalgames…

Plusieurs œuvres et personnages historiques sont évoqués ou convoqués : *La Naissance de la tragédie* de Nietzsche ; Louis II de Bavière ; *Jeanne d'Arc au bûcher* ; Staline, Hitler ; un texte en italien de Pasolini ; Novalis récitant en allemand *Hymnen an die Nacht* ; le *Procès de Gilles de Rais* ; un soldat de l'Armée rouge ; Boris Godounov ; Nicolas II, Guillaume et Élisabeth d'Au-

triche ; le film *Ivan le Terrible* de Sergueï Eisenstein ; *Saint Genet, comédien et martyr,* de Jean-Paul Sartre ; des textes de tango argentin ; *La Mort de Socrate* ; deux danseurs incarnant Roméo et Juliette ; d'autres en tutus blancs ; des mannequins entassés les uns sur les autres ; des popes ; des poupées russes partout ; un soldat américain ; des cygnes ensanglantés ; Rudolph Valentino ; un hommage aux films *Jeanne d'Arc,* de Carl Theodor Dreyer, et *La Mort de Siegfried,* de Fritz Lang ; l'hymne nazi *Die Fahne hoch* et/ou une chanson russe (*Enthousiasme* de Maïakovski), un texte sur le désespoir, la pureté de la race, la révolution bolchevique, un jugement de terroristes, l'hiver, l'éternité de la musique.

Pour la scénographie, Claude indique encore des projections de films, un tourne-disque 1900, des radios à cristal, un piano droit, les drapeaux nazi, russe et américain, une barque, un chemin de fer jouet, des lampes à quartz, des caméras dont une vidéo (à l'épaule) qui filme et diffuse en direct l'action, une méridienne, des fleurs en papier, un palmier en plastique, une douche, une robe de mariée noire, un pistolet, un couteau, une causeuse, un livre géant, un grand bureau, des miroirs, des téléviseurs…

Ces éléments sont pour Claude une sorte de *keepsake* scénique où fantasmes et visions alimentent la dramaturgie. Son imagination joue *ad libitum*. Rétrospectivement, une scène nous interpelle : « Tchaïkovski est couché sur une longue méridienne. M^me^ Von Meck habillée en déesse de la mort l'évente. L'amant lui tient la main (de Tchaïkovski) et sa main libre tient un grand couteau. »

Certains éléments – mots, phrases, didascalies, titres de scènes notés dans les monologues ou en

marge de nouveaux découpages – annoncent *Crois-tu en l'immortalité de l'âme.*

Le titre figure dans un texte de trois pages intitulé *Filtre.* Le narrateur (*nous* et *je* alternent) y fait le récit d'une vision, un voyage initiatique typique de la prose onirique de *Journal* et *Kopernikus.*

Le narrateur et les siens quittent les côtes d'Abyssinie. Ils filent sur des mers ocre vers des destinations inconnues. Ils aperçoivent un immense obélisque. Des inscriptions cyrilliques y sont gravées : *Ici ne passent que les cœurs purs.* Le monument pointe vers le midi comme s'il voulait les « transporter dans un autre plan d'existence ». Tout près, un vieillard les épie. Ses yeux sont pleins de paix. Il leur dit dans une langue inconnue que seul le narrateur comprend : « Votre chemin sera très long. Vous venez d'une contrée où la haine existe encore, où les êtres sont encore malheureux. Il vous faudra longtemps peaufiner votre cœur pour pénétrer dans le pays de la paix. » Viennent la nuit et le jour « si souvent que le temps lui-même s'était comme évanoui de ma conscience, comme si j'avais été au-dessus de lui, le regardant couler comme un ruisseau dans une vallée triste ». À ce moment, le soleil implose. « La lumière jaillissait de partout à la fois. *glaubst du an die unsterblichkeit der seele.* » Ces paroles sont celles d'un roi fou, installé dans un grand cygne ailé, glissant dans l'azur. Ému par la beauté de son âme, le narrateur s'écrie : « Louis, as-tu enfin trouvé la musique des orbes célestes. Entends-tu enfin ces accords éternels, dis-moi, est-ce encore plus beau que la plus belle des musiques de nos contrées terriennes ». Il a cette réponse, troublante pour nous : « C'est plus tôt encore que j'aurais voulu mourir d'amour pour ne plus voir la haine. Leur musique est plus tendre qu'un

rayon de soleil sur les arbres de ma Bavière bien-aimée, plus douce que les yeux du plus beau de mes laquais et encore plus profonde que le regard d'Élisabeth sur son lit de morte. »

Anges, fées et elfes accompagnent Louis. Le génie des airs invite le narrateur à venir voir le grand palais de l'amour. Il le fait monter sur un grand cygne mauve. L'elfe donne un ordre à l'oiseau dans une langue inconnue. « Après un long vol, je vis au loin un château, des rayons de lumière multicolores se jouaient dans ses structures d'améthyste, de porphyre et autres pierres précieuses que je ne connaissais pas. Sa géographie s'éternisait comme si les cercles étaient carrés et les carrés des cercles. Soudain je sentis mon âme scrutée par un regard si profond que j'en eus le vertige. On me demandait : "Pourrais-tu mourir d'amour, car seuls ceux qui peuvent mourir d'amour pénètrent dans ce château." C'était donc vrai, il existait donc le pays de Tristan et Isolde, de Juliette et Roméo. Il me sembla les voir au loin, enlacés éternellement à l'ombre du sourire des dieux. Pourtant je ne pouvais pas entrer dans ce grand château, je n'étais pas prêt.

« Et brusquement je me retrouvai sur les côtes d'Abyssinie. »

En écrivant « qui peuvent mourir d'amour pénètrent dans ce château », Claude se souvient sûrement des derniers vers du poème *Der Asra* de Heinrich Heine qui ouvre le film *La Mort de Marie Malibran* : « *Welche sterben, wenn sie lieben* » (« qui meurent quand ils aiment »). Au même moment, Kathleen Ferrier chante : « *Erst verachtet, nun ein Verächter* », (« méprisé des hommes, il les méprise à son tour »), quatre vers du poème *Harzreise im Winter*

de Goethe mis en musique par Brahms dans sa *Rhapsodie pour alto.*

Sur une feuille quadrillée, numérotée 67, on trouve ce texte écrit à l'encre rouge. Il offre une vision presque sereine de l'opéra que Claude souhaite créer.

> *Un adieu,* opéra. Prologue une voix qui chante. Grande religion triste.
> Un opéra d'adieu – la mort douce ou violente. Le passage vers un monde meilleur – une forme d'allégorie – non ce n'est pas la mort mais un souvenir persistant, un opéra où la musique tient en elle le drame – à la limite un opéra sans libretto, mais seulement des sentiments particuliers liés à un drame qui, lui, fut réel – le texte devrait être ou uniquement entendu ou récité mais jamais chanté le texte français serait un guide dans un drame complètement intériorisé par la musique ! on ne devrait pas voir ceux qui disent les textes ! ! ! non plus que le texte devrait être une description de l'action scénique.

Le *Tchaïkovski* esquissé par Claude se rapproche, à bien des égards, du film *Hitler, un film d'Allemagne* du réalisateur Hans-Jürgen Syberberg. Claude avait vu ce film à Montréal en 1981. D'une durée de sept heures vingt minutes, cette œuvre l'avait fasciné. On y retrouve plusieurs éléments de son univers. Copernic, l'immortalité de l'âme (le masseur, Himmler), Wagner, Louis II de Bavière, l'opéra, le théâtre dans le théâtre, Noël, l'hiver, la neige, les mannequins-figurants de plâtre, l'enfant, les chanteurs, la musique, le politique, la mort, la sexualité, le film dans le film, le cirque, le burlesque, un personnage vêtu sadomaso. L'esprit, surtout. Claude m'avait confié le trouble qu'il

avait ressenti lorsque Fritz Ellerkamp, le projectionniste de Hitler au Berghof, se rappelle ces mots du dictateur : « Le soir de Noël, sous les lumières du sapin, ma mère est morte. »

Dans la bibliothèque de Claude, on trouve le livre *Syberbergs Filmbuch* publié chez Nympenburger, à Munich, en 1976. Sur son exemplaire du livre *Under the Sign of Saturn* de Susan Sontag, Claude mettra entre crochets un seul passage : celui où, dans l'article « Syberberg's *Hitler* », elle cite Walter Benjamin au sujet de la mélancolie.

Finalement, Claude rédigera un synopsis de huit pages. Il contient les sept sections du *Requiem*. Les arguments, les scènes, les personnages, les costumes, la scénographie et les formations instrumentales (solo, duo, trio, tutti, chœur, etc.) sont clairement définis. À la dernière page, il écrit le mot *Fine*. Le document n'est pas signé – ni date ni lieu n'y sont indiqués –, mais il est prêt à être mis en musique.

Requiem.

1. *Kyrie.* Scène d'accusation. Musique : Structure intervalle + appels.
Solo du Tsar + Tutti.
Argument : Ta mort sera un mensonge. Tu seras jugé par tes pairs. Sodomite tu deviendras un vrai aristocrate de notre Sainte Russie. (Il aura expié sa faute, il est donc digne de l'aristocratie.)
2. *Absolve Domine.* Analyse du cas Tchaïkovski. Musique déployant lentement une mélodie. Trio : Tch. Tsar. Amant. Solo : J. D('Arc). Duo : Amant V(on). M(eck).
Argument : Tchaïkovski s'est suicidé volontairement

suite au procès (car c'était en fait un petit bourgeois voulant accéder aux hautes sphères de la bourgeoisie russe).

3. *Dies iræ.* Le procès. Musique : contrepoint – complexité maximum.

Trio des 3 femmes. Quatuor : 3 hommes + M^me^ V. M. Tutti. Quintet : [sauf Tch.] Solo : Tch.

Argument : Procès Tchaïkovski. Tchaïkovski est coupable de ne pas appartenir à la race pure et noble. Tchaïkovski accepte de mourir pour réintégrer la race pure et noble.

4. *Domine Jesu Christe.* Scènes des femmes. Musique : Mélodie accompagnée. Soli : Von Meck. Jeanne d'Arc. Tch. Amant. Duo : Mère Tch. – Tsar Von Meck.

Argument : Inconsciemment les femmes ont dirigé la vie de Tchaïkovski. Sa mère lui a donné sa sensibilité maladive et l'amour de la musique. Jeanne d'Arc lui a construit le mythe de la femme vierge et pure. Madame Von Meck lui a donné l'illusion de l'amour pur mais qu'une jalousie maladive souterraine allait détruire.

5. *Lux Æterna Agnus Dei.* L'église. Musique : Très choral + mélodies. Solo : amant. Quintette : 3 femmes + Tsar + Amant.

Argument : En se suicidant Tchaïkovski épouse la loi du pouvoir. C'est un mariage suicide auquel nous assisterons, et le poison annulant le poison du vice est concocté par les trois femmes dans la vie de Tchaïkovski. On retrouve le concept « d'heureuse faute qui nous a valu un tel Sauveur » des flagellants.

6. *Libera me.* L'amour. Musique : Duos. Duo : Tch. Amant. Quatuor : Tch., Amant, Mère, Jeanne d'Arc. Solo : Von Meck.

Argument : L'amour que Tchaïkovski porte à son amant est l'amour qu'il porte à un saint martyr dont il assumera le martyre par sa propre mort. C'est un peu son propre miroir que sa mère lui fait toucher !

7. *In paradisum.* La nuit cosmique. Musique : Grand Tutti. Chœur. / Solo : Tch. Duo : Tsar-J. d'Arc. Solo : Amant.

Argument : Tchaïkovski rejoint le ciel du pouvoir, lequel pouvoir sera anéanti en 14-18 et ses séquelles avec Hiroshima et le Viêt Nam.

Dans sa lettre du 16 octobre 1982, Claude évoque l'idée d'en faire un « film-opéra ». Et la possibilité de travailler à Paris avec un cinéaste et un metteur en scène qui l'aideraient à élaborer le scénario.

Malheureusement, Claude n'aura pas eu le temps d'écrire une seule note de musique pour son opéra. À part la tierce mineure *do*♯*-mi* mentionnée dans sa lettre du 8 octobre 1982, je n'ai trouvé qu'une seule mesure musicale pouvant s'y rapporter.

Elle se trouve dans le dossier *Trois airs pour un opéra imaginaire,* au début du feuillet 88, à gauche. Elle est composée de deux portées en sol, sans instrumentation, fermée par un double crochet. Claude écrit au-dessus, à l'encre noire : *Duo.* Il y a sept notes (points uniquement). Sur la portée inférieure : l'intervalle *fa*♯*-la,* suivi des notes *si, ré*♯. Sur la portée supérieure : les notes : *do, sol, si*♭, octaviées. Soit l'accord *fa*♯*-la-do,* suivi des intervalles *si-sol* et *ré*♯*-si*♭. Le signe 8^{va}----- est tracé à la mine de plomb. Dans la marge supérieure, légèrement à droite de la mesure, Claude a écrit *Tchaïkovski17* ? à l'encre bleue.

Dans les papiers personnels de Claude, on trouve la carte postale d'une photographie de Tchaïkovski

prise en 1893, l'année de sa mort. Au verso, une main anonyme a tracé ces seuls mots : *Pour ton opéra…*

Scénario d'un opéra pour une musique à imaginer…

Claude sera allé à Paris pour écrire un opéra sur la mort de Tchaïkovski, mais c'est la sienne qu'il rencontrera, quatre-vingt-dix ans après celle du compositeur russe. 1893-1983.

Trois airs pour un opéra imaginaire

J'ai dû écouter cette œuvre une centaine de fois. Comme je l'avais fait avec *Lonely Child* en 1981, lorsque Claude m'avait offert son enregistrement sur une cassette audio. J'ai terminé *Le Terrain du Dictionnaire A/Z* cette année-là, en écoutant en boucle, des mois entiers, cette œuvre phare de l'âme de Claude. Aujourd'hui encore, si je lis les titres *Lonely Child* ou *Trois airs pour un opéra imaginaire,* j'entends tout. Les premières émotions remontent et, avec elles, un lot de sensations. Elles sont à l'image d'une amitié. On se retrouve quarante ans plus tard, c'était hier. Avec *Wo bist du Licht!*, ce sont les trois œuvres que j'aurais aimé chanter si j'avais été une mezzo-soprano.

Pendant les années d'écriture du roman *Les Vautours de Barcelone* (2012), j'ai vécu au quotidien avec *Trois airs pour un opéra imaginaire.* J'évoque en quelques pages cette composition dans les derniers chapitres. C'est un geste d'amitié envers Claude envolé.

Le personnage principal, Gabriella, est une jeune cantatrice. Elle s'est fait greffer le cœur d'un astronaute qui a marché sur la Lune. Elle reçoit une invitation à chanter *Trois airs pour un opéra imaginaire* dans la chapelle de Matisse à Vence. À la lecture de la partition, envoûtée, elle s'interroge. Est-ce physiquement

raisonnable ? Elle se rendra à Paris, partition en main, prendre conseil auprès de son ancienne professeure de chant. Puis, elle ira à Auschwitz visiter les camps où son ancienne propriétaire, à Montréal, avait été déportée, enfant. À Cracovie, elle parcourra le musée Czartoryski pour rencontrer *La Dame à l'hermine* du tableau de Léonard de Vinci. La belle Cecilia lui confiera comment chanter l'œuvre de Claude. À Vence, devant les vitraux bleu et jaune de la chapelle de Matisse, Gabriella chantera *Trois airs pour un opéra imaginaire.*

Il y a une filiation, presque secrète, entre les notes de composition du *Tchaïkovski,* de *Trois airs pour un opéra imaginaire* et de *Crois-tu en l'immortalité de l'âme.* J'ai passé des mois à les visiter quotidiennement comme on se rend dans un square pour écouter, regarder la nature, ses changements de luminosité et la vie des habitués. Sans connaître personne, on capte un mot, une confidence à la volée, un rire d'enfant, un ballon égaré, des scènes, des attentes. Le matin, on observe la grâce d'une octogénaire faisant son taï-chi au centre du kiosque à musique. Au fil des jours, on se reconnaît, on échange quelques mots, des liens se tissent, peut-être davantage. Lire une partition est un privilège. L'expérience est précieuse. Des mains invisibles vous indiquent ce que ni le concert ni l'enregistrement ne peuvent livrer. Cela se produit en lisant une pièce de théâtre, un scénario de film : la voix des didascalies et des indications de jeu. Elles sont omniprésentes au concert et au théâtre. Faut-il scruter le moindre mot, la moindre nuance, la moindre note, le moindre accent ? Je le pense. Je l'ai dit plus haut, Claude en use avec parcimonie dans ses partitions. Elles sont toujours d'une grande précision. S'adresse-

t-il à un instrumentiste, au chef d'orchestre ou au technicien, ses indications seront d'ordre technique ou musical. En de rares occasions, il utilisera une comparaison, une métaphore pour illustrer ce qu'il veut obtenir. Dans *Trois airs pour un opéra imaginaire,* il écrira : « comme un code morse désespéré ! », « comme l'ombre de la musique », « jusqu'au bout du souffle », « un peu enfantin. Voix très droite ». À deux reprises, fait rarissime chez Claude, il écrira « violent », à l'intention du violoncelliste (ms. 32, 33). À ma connaissance, l'unique fois où Claude suggère une violence, c'est dans la partition de *Musique pour une liberté à bâtir* (1968-69). Claude a vingt ans. Au début de la version piano, il écrit « Sauvage » (et *ppp* sous la note initiale !). Le premier mouvement de la version pour piano et orchestre doit être pris « Extrêmement violent et joué *fff.* » Suivront : « violent, criard, déchirant, violent, avec puissance et violence, agitato violent arraché, improvisation sur les cordes (piano) avec des baguettes de bois très violent ». Puis : « triste, lugubre, comme un halo, très doux ». Il s'agit d'esquisses, non mises au net. La graphie exprime l'urgence, une certaine rage ou colère. Mais ce cas est unique dans la production de Claude.

Depuis que j'écris ce livre, maints passages – tantôt isolés, tantôt enchevêtrés – des œuvres évoquées m'ont envahi, hanté, habité. Le plus bel acouphène qui soit. Des mesures qui vont au-delà d'une image sonore. Des vies plutôt. La vie de Claude, lui, assis à sa table, penché sur son grand papier à musique, crayon à mine dans sa main gauche, calculant ses fréquences, les écoutant intérieurement, traçant ses diagrammes, ciselant une mélodie, la quête de sa vie. « Le solo de la solitude » à la fin du *Marco Polo* ; le duo *Wo bist du*

Licht!, chanté en écho, où la contrebasse répond à cinq reprises avec les harmoniques ; *Bouchara.* Pendant des semaines, des mois, des années, marchant, écrivant, m'habillant, j'entendais fuser le début du premier des *Trois airs pour un opéra imaginaire.* Chantaient en moi les mesures 47 à 50 et 82 à 84 du deuxième des *Trois airs pour un opéra imaginaire.* La voix chante sur la lettre *m.* On pense à une berceuse d'amour, à un adieu, ou à une dernière demande, peut-être bâillonnée, avant l'excès. Les mots sont toujours impuissants à parler d'une musique existante. C'est bien. Ils n'ont pas à tenter de raconter une œuvre musicale, pas plus que celle-ci n'a à essayer de faire le récit d'une histoire publiée. Mieux vaut faire naître en soi des mondes nouveaux plutôt qu'évoquer autrement ceux qui existent.

À la vingt-huitième et dernière page du manuscrit *Trois airs pour un opéra imaginaire,* Claude écrit : « Paris, le 3 novembre 1982 ».

Deux jours plus tôt, il a donné une conférence en allemand au Studio Feedback de Cologne. Sans doute à l'invitation du compositeur Johannes Fritsch.

Aujourd'hui, les archives du Studio Feedback se trouvent à l'Akademie der Künste de Berlin. J'ai retrouvé et me suis procuré l'enregistrement audio de cette conférence. J'ai écouté Claude s'exprimer dans la langue de Goethe. Il la manie avec aisance, joie et bonheur. Au début, il se présente. Il décrit ensuite les grandes lignes de son projet d'opéra *Rêves d'un Marco Polo.* Il dit en écrire un autre sur *Tchaïkovski.* Ce qu'il ne fera pas à Paris, quelques semaines plus tard, dans sa conférence du 23 novembre au Centre culturel canadien. Enfin, il nomme les œuvres qu'il fera

entendre à son auditoire. Des extraits de *Lonely Child* et de *Wo bist du Licht!* Puis, *Prologue pour un Marco Polo,* intégralement. En introduction, il lit un court texte. C'est sa vision de la musique. Je ne parle pas l'allemand, mais les mots *Musik, Melancholie, Punkt* (« point »), *Zeit* (« temps ») ont piqué ma curiosité.

> D'abord, je veux lire un beau texte – Claire l'a corrigé – dans lequel je définis en quelque sorte mon attitude face à la musique ; ce qu'est la musique pour moi.
> La musique, c'est du temps, parfois long, parfois court. Mais quand la musique est vraiment réussie, la magie opère. Le temps, j'ai dit, oui toujours, notre temps humain n'a en fait qu'une seule et unique direction : le futur. Ce qui n'est pas futur appartient au passé. Entre les deux, le passé et le futur, il y a ce point précis, et je veux le retenir, ce point s'appelle le présent. Celui-ci s'appelle aussi, dans nos langues humaines, le désespoir. Ce besoin de retenir ce point, de le ressentir, s'appelle le désir, et c'est par ce désir que nous obtenons l'art, que nous obtenons la musique. Le passé et le futur sont sur le même ton, tous deux aussi importants, et seule la mélancolie peut nous mettre en contact avec les deux. C'est ça, la musique.

On se souvient de ce qu'il écrivait dans sa lettre du 8 octobre 1982 : « car pour parler de la cruauté humaine il faut en parler au passé donc dans une certaine forme de mélancolie (rappelle-toi la gravure de Dürer *Melencolia*) ».

Claude porte ces mots en lui : cruauté, désespoir, temps, futur, passé. Le présent, surtout. Il l'associe au

désir, voie obligée pour accéder à l'art, à la musique. Dans son texte « Pour Gödel », publié en 1982 dans la revue *Trafics,* il réfléchit sur le temps et la mélancolie. À Paris, le 12 août 1982, il écrira un autre texte, « Que propose la musique », où on trouve les idées exprimées à Cologne.

Deux jours plus tôt, il écrit à Thérèse Desjardins au sujet de la composition de *Trois airs pour un opéra imaginaire* : « Je crois que ce sera une musique assez triste. Ce sera probablement aussi une de mes œuvres les plus belles et les plus profondes. Je réfléchis beaucoup à la vie, à la musique, mais surtout à la musique, car ce n'est qu'en réfléchissant à la musique, au son que je pourrai être heureux. »

Espère-t-il les exprimer dans sa musique ? Toutes ses œuvres y tendent. On le sait, l'infini, l'éternité, la lumière, les musiques du silence et des sphères occupent son être jour et nuit. Ce ne sont pas simplement des mots ou des concepts philosophiques, mais des états d'être et de vie ; tels la pureté, aimer, mourir, bientôt l'immortalité de l'âme.

La peur

Le 15 janvier 1983, après avoir présenté *Entendre la Castiglione* à l'Akademie der Künste, j'ai quitté Berlin pour me rendre à Lyon, puis à Avignon, et, enfin, à Stuttgart, où j'allais avoir une exposition. Je ferai un arrêt d'une journée à Paris. N'ayant pas les coordonnées de Claude, j'irai m'informer à la délégation du Québec. Rien. Pourquoi n'ai-je pas pensé à l'ambassade du Canada ? Je me revois, au cœur de la capitale, regardant les colonnes Morris, les platanes, les terrasses des cafés dans la lumière froide de Paris : « Claude est ici, quelque part, et je ne peux le rencontrer. » Le lendemain, j'ai pris le train, hanté par l'absence de Claude. Le matin, j'avais lu cette phrase de Camille Claudel, inscrite sur une plaque de marbre fixée au mur de sa demeure, 19, quai de Bourbon : « Il y a toujours quelque chose d'absent qui me tourmente. »

Le 24 janvier 1983, Claude et son amant, l'écrivain américain Christopher Coe, se quittaient. Une fois rentré à New York, il téléphonera à Claude et lui dira avoir pleuré durant tout le voyage en avion.

Le lendemain, jour de l'arrestation de Klaus Barbie, Claude se fait agresser d'un coup de ciseaux au cou par un jeune homme qu'il ramène chez lui.

Éros et Thanatos font signe.

Clarence Barlow, compositeur et ami de Claude, se trouvait dans une des chambres de l'appartement de Claude cette nuit-là.

Le 29 mars 1983, il rédigea (en anglais) son témoignage de l'incident, « pour aider les policiers sans doute », m'a-t-il précisé.

> Le 25 janvier, je suis allé de Cologne à Paris pour des raisons personnelles. Claude Vivier (que je connaissais depuis 1970) m'avait offert un lit dans son appartement de la rue Général-Guilhem, et la première chose que j'ai faite à Paris c'est d'aller chez lui, en arrivant vers 15 heures. Après une bière avec Claude dans une brasserie voisine, je l'ai quitté vers 17 h 30 pour me rendre à un rendez-vous ailleurs. Nous avons convenu de nous revoir à 22 h 30 à la Brasserie alsacienne (j'espère que c'est le nom exact) à la place Saint-André-des-Arts – il serait avant cela à un concert d'un de ses amis canadiens, dit-il.
>
> J'étais là à l'heure dite et j'ai attendu une heure et demie sans qu'il se présente. J'ai ensuite pris le métro à Saint-Michel et je suis allé à son appartement. J'y suis arrivé vers minuit trente. En ouvrant la porte, le téléphone a sonné : c'était Claude. Il appelait d'un bar gay pour dire qu'il m'avait attendu pendant une heure dans une brasserie d'un nom similaire à celle où j'avais attendu au bord de la Seine près de la place Saint-Michel (je suppose d'après cela que le bar gay était également dans ce quartier). Il a dit qu'il rentrerait à la maison vers deux heures du matin et qu'il amènerait quelqu'un avec lui.
>
> Un peu après deux heures du matin, ils sont arrivés tous les deux, mais je ne les ai pas vus d'abord, car la

porte reliant la pièce dans laquelle je me trouvais à l'entrée était fermée. Ils parlaient beaucoup mais je ne pouvais pas entendre ce qu'ils disaient ; le ton général était amical. Puis l'invité de Claude a commencé à jouer du piano – je sais que ce n'était pas lui, car il était évident que celui qui jouait n'avait jamais appris à le faire. Tout à coup, Claude est entré dans ma chambre pour prendre quelque chose. Son invité se tenait dans l'embrasure de la porte, me regardant attentivement (j'étais couvert jusqu'au cou). C'était un jeune homme rasé de près, 22-24 ans, peut-être, environ 165 cm, de teint clair, avec des cheveux foncés légèrement ondulés de longueur moyenne sur la tête et sans poils sur la poitrine.

Claude a quitté la pièce en fermant la porte. Ils se sont alors rendus tous les deux dans la chambre de Claude (je le suppose du fait que leurs voix devinrent plus étouffées). Au bout d'un moment, vers 3 h 30 du matin, ils se sont retrouvés dans l'entrée (ma porte était toujours fermée) et j'ai entendu Claude dire plusieurs fois « je n'en ai pas ». Je n'ai pas entendu ce que l'autre a dit. Puis la porte de l'appartement s'est ouverte et j'ai entendu des pas disparaître à grande vitesse dans l'escalier ; la porte était fermée et la lumière éteinte – puis il y a eu un silence et je m'endormis.

Vers 10 h 30, Claude est entré dans ma chambre. Il m'a dit qu'il avait été agressé dans la nuit. Que l'individu avait coupé les fils du téléphone avec une paire de ciseaux (je l'ai ensuite aidé à réparer la connexion en tordant les fils ensemble) et l'avait menacé de violence s'il ne lui donnait pas d'argent. Comme Claude hésitait, il a alors été attaqué avec les ciseaux. Il m'a montré une longue égratignure autour du cou.

> Claude a ajouté que, après avoir reçu 800 francs, son agresseur voulait aussi me voler, mais Claude a réussi à l'en dissuader en lui expliquant que je n'avais pas d'argent du tout. Claude était très choqué ; c'était la première fois, dit-il, qu'il éprouvait quelque chose comme ça.

Physiquement, la blessure est sans gravité, nous dit Barlow. Mais à partir de ce jour, Claude ne sera plus le même. La peur d'un tsar imaginaire deviendra la sienne, réelle.

Sa lettre du 26 janvier 1983 à Thérèse Desjardins est poignante à ce sujet :

> J'ai beaucoup vieilli tout d'un coup et je ne crois pas que ma musique puisse être la même après ce que je viens de vivre. […] J'ai très mal à l'âme. Mon corps a été pénétré par un ciseau et a comme déchiré une partie de moi que je croyais secrète, l'a démasquée et m'a fait voir quelque chose que j'ai pris pour le néant, mais qui n'était pas le néant. J'ai peur Thérèse, et je crois que c'est de moi que j'ai peur. J'ai peur de ce vide infini dont je n'ai pas peur. La mort est totalement démystifiée. […] Je reprends après avoir essayé de dormir. Tout compte fait je crois que j'ai peur de mourir et c'est à elle que j'ai été violemment confronté. […] Tout mon ordre du monde a été détruit. Les seules choses auxquelles je puisse m'attacher encore sont la musique et l'amitié. Les seuls êtres que je puisse encore regarder en face sont les jeunes enfants. […] Je mature à une vitesse absolument phénoménale et la musique que j'écrirai, en particulier mon opéra, aura un sens humain qu'aucune musique n'a pu avoir jusqu'ici. […] Je dois

composer d'arrache-pied, donner aux êtres humains une musique qui les empêchera une fois pour toutes de faire la guerre. Une phrase me vient à l'esprit : « C'est ma propre mort que je célébrerai. » Je ne sais pas pourquoi, il me semble que je veuille vaincre la mort sur son propre terrain, la rendre libératrice de l'être ouvert sur l'éternité. Donner aux humains une telle musique que leur conscience débouche directement sur l'éternité sans passer par la mort, sans payer un tribut au vieux Passeur de l'Achéron ! Mais je te le répète, Thérèse, j'ai peur, j'ai peur de moi, j'ai peur de faillir à ma tâche, je suis si con, si faible, si incapable de vivre ma solitude créatrice entièrement et c'est ce que je dois m'efforcer à faire. Je ne crois pas que dans les prochaines années je compose autant qu'avant. Je dois tout raffiner, trouver cette voix de l'enfant solitaire voulant embrasser le monde de son amour candide. Cette voix que tous entendent et veulent habiter éternellement. Comme c'est étrange. Malgré tout ce que je t'ai dit sur l'adulte que j'étais devenu, la seule voix qui perce en moi, c'est celle de l'enfant qui parle doucement aux anges le soir ! Tout autour de moi c'est le silence. Claude.

L'expérience de la violence physique a peu d'équivalents dans la vie de l'esprit. La douleur n'est pas un jeu de mots qui contient le *doux* du départ et le *leurre* de l'arrivée. Douleur et souffrance sont invivables. Les personnes qui croient que Claude aurait préparé sa mort, le 7 mars 1983, dans la torture et une telle barbarie que M^e^ Yves Larue, avocat général lors du procès de Pascal Dolzan, en novembre 1986, dira dans son réquisitoire « n'avoir jamais vu en quarante ans de carrière d'affaire aussi abominable », devraient relire

cette lettre. Claude préférait de beaucoup l'expérience de la création à celle de mourir. Claude débordait de projets, même s'il a pu vivre une période à vide dans les semaines précédant sa mort. Comme bien des gens, il pouvait passer d'un enthousiasme à la déprime (voire à une dépression majeure sévère) rapidement. Quiconque a fait une dépression le sait. On ne veut plus faire partie de la vie. Ce qui ne signifie pas souhaiter mourir. L'idée du danger, de mourir, la mort comme expérience a fasciné Claude comme cela est le cas pour la plupart des gens. Cela ne signifie pas qu'il y aura passage à l'acte.

Le 25 janvier 1983, ce fut plus fort que lui. Il a été imprudent. Il a joué avec le feu. Il le sait. Il s'en confie. Il s'est brûlé pour la première fois de sa vie, peut-être. Pour vrai. Pas dans un film de Fassbinder, de Pasolini ou de Schroeter, mais dans son lieu de vie, justement. Cette lettre n'est pas celle d'un sadomasochiste qui en redemande. Mais celle d'un enfant qui apprend sur le terrain des « grands » que la méchanceté est partout. En bas de l'immeuble, dans la rue, ou en chaque être prisonnier d'un vide abyssal.

La peur est un sentiment que tout être a connu au moins une fois dans sa vie.

Elle peut se situer du côté de l'offre comme du côté de la demande.

Ce soir-là, un inconnu l'a agressé. Voyant qu'ils n'étaient pas seuls, le jeune homme a fui. Claude n'a pas porté plainte. Il aurait pu. Il y avait un témoin.

Le 7 mars 1983, il refera le même manège. Cette fois, il sera seul avec Pascal Dolzan. Trois semaines plus tôt, alcoolisé, Dolzan a torturé puis tué deux « pédés », comme il le dira, à leur domicile, avec un .22 long rifle. Deux balles dans la tête.

Qui sait ce qu'a vécu Dolzan depuis l'âge de quatorze ans (et sans doute avant), en donnant du plaisir à des hommes pour *ne pas mourir*. Avec ses airs de petite frappe, il a peut-être, au début, été taraudé par la crainte de rencontrer un client violent, maniaque, pervers, criminel, comme il le deviendra. À son procès, il dira : « Lorsqu'à l'âge de quatorze ans, on voit dans un bar cuir des gens se faire enfoncer des poings dans l'anus, c'est plutôt choquant. » Choqués, tous le seront, à la cour d'assises de Paris, lorsque la greffière lira l'acte d'accusation. À l'audition des crimes sadiques de Pascal Dolzan, exécutés avec cruauté et violence, une jeune femme du jury populaire s'évanouira en écoutant le récit du meurtre de Claude.

La peur est omniprésente chez la personne qui s'offre à une autre, le temps d'une pulsion, en échange d'une somme d'argent.

Elle rôde également autour de celle qui sollicite, paie pour un peu de plaisir, d'illusions, de fantasmes, de caresses, chronomètre en main. La personne sollicitée sera peut-être l'appât, le leurre des gangs de rue ou d'un réseau criminel. Mais cela reste l'exception. Le « client » se demandera parfois si ce sera un tête-à-tête ou un guet-apens. En soi, deux adultes consentants, agissant de plein gré, ne devraient pas craindre la loi ou un milieu criminel lors d'une rencontre sexuelle rémunérée tenue en privé. Mais cette voie, empruntée régulièrement, peut mener aux pires dérives. Pour d'autres, l'interdit, potentiellement risqué, voire dangereux, augmentera le plaisir. Claude aimait cette zone aux allures de roulette russe. Le 7 mars, toutes les chambres du barillet étaient occupées.

Il y a trois indications métronomiques dans *Crois-tu en l'immortalité de l'âme* :

8♩= 54♩= 54.25♩= 60.

Une infime accélération. La somme de ces pulsations est ♩= 168.25, prestissimo.

Elle a dû battre la chamade dans la poitrine de Claude lorsque Dolzan et lui ont franchi le seuil de son appartement, rue du Général-Guilhem. Jusqu'à cette porte, Claude revoit probablement la scène du mardi 25 janvier, survenue six semaines auparavant.

Il a promis à ses proches de ne plus s'aventurer dans ces bars cuir et de ne plus ramener de jeunes inconnus chez lui. Mais le besoin de plaire, d'aller voir « jusqu'où on peut aller trop loin », ce comportement ordalique reste irrépressible pour Claude. C'est le prix à payer pour une dépendance. Claude a probablement exprimé ce vœu, formulé cent fois par des millions d'êtres humains hypersensibles comme lui : une dernière fois, puis j'arrête.

Dolzan s'est peut-être dit la même chose en acceptant la proposition de Claude : allez, une dernière fois.

Ils perdront. La vie pour l'un. L'errance pour l'autre.

Si tu me tue doucement

Parcourir un manuscrit, et les notes qui le composent, est un tête-à-tête avec la personne qui l'a constitué. Peuvent s'y trouver confidences, secrets, censures, aveux, mise à nu, idées, intuitions, impudeur, déclaration d'amour, de haine ou d'oubli. Quelque part, nous ne sommes pas censés prendre connaissance de tout cela. Nous pénétrons dans une intimité autre, à la fois secrète et inexistante, en devenir.

Dans une lettre à Amélie Bosquet datée de novembre 1859, Flaubert écrit : « Chacun de nous a dans le cœur une chambre royale. Je l'ai murée, mais elle n'est pas détruite. »

J'ai parfois eu cette impression en parcourant les manuscrits de Claude. Ouvrir la porte d'une chambre royale, tantôt en désordre, tantôt bien rangée, mais toujours vivante.

L'une des notes qui m'ont le plus chaviré se trouve à la fin du dossier *Tchaïkovski*. C'est une feuille volante sur laquelle Claude a tracé un schéma formel.

Au verso, une simple phrase, rédigée à la mine de plomb, un peu en diagonale. On la croirait déposée par un ange tant est grande sa fragilité, sa délicatesse : *Si tu me tue doucement*. Claude omet le *s* de *tues*.

C'est aussi le vers de la chanson *Dangereuse* du chanteur français Sébastien Izambard, enregistrée en l'an 2000. Bien sûr, Claude ne la connaissait pas.

Dans sa préface aux *Pensées pour moi-même* de Marc-Aurèle, Mario Meunier écrit : « L'âme de Marc-Aurèle : *douceur et gravité.* »

Douceur et gravité et *Si tu me tue doucement* ne sont-ils pas, quelque part, dans une lumière commune ? Derrière chaque être, il y a un éblouissement et une déprime ; une conquête et une perte. Les opposés ne sont pas tous contraires.

Peut-on tuer doucement ? À cette question, l'empereur stoïcien répond par une autre : « Quels plaisirs ont goûtés les brigands, les débauchés, les parricides, les tyrans ? »

Claude a peut-être cherché à le savoir.

Crois-tu en l'immortalité de l'âme

Au moment où Pascal Dolzan l'a tué, Claude terminait probablement la mise au net de ce qui deviendrait sa dernière œuvre : *Crois-tu en l'immortalité de l'âme.*

D'une durée de huit minutes trente secondes, elle est écrite pour chœur mixte (douze voix), trois synthétiseurs, deux percussions et un récitant.

Au bas du feuillet où il dresse l'instrumentation et les explications techniques, il écrit : « Le tout devrait donner une impression d'éternité. »

De longs accords des voix, synthétiseurs et percussions ouvrent l'œuvre. L'ombre de la nuit pose son voile. On croirait l'âme tenue du *Vieux Corse triste.* Le ténor 1 lancera un percussif « Ka ! » et poursuivra quelques mesures en langue inventée. S'ensuivra un bref échange parlé-chanté *murmuré* entre lui, le ténor 2 et l'alto 3. Il sera enveloppé par les synthétiseurs et des voix d'hommes au vocoder. À trois reprises, elles scanderont : « *Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele.* »

L'atmosphère oscille entre *ppp* et *mf.*

T1. Écoutez Écoutez-moi ! Koy-dja. Vous savez que j'ai toujours voulu mourir d'amour mais

A3. mais quoi

T1. Comme c'est étrange cette musique qui ne bouge pas

T2. chut !

A3. parle
T1. Je n'ai jamais su
A3. su quoi
T1. su aimer
A3. chante-moi une chanson d'amour
T1. oui

Ténor 1, basses 2 et 3 chanteront cette *Chanson d'amour,* dirons-nous, essentiellement en langue inventée. Si dans *Wo bist du Licht!* l'ensemble de cordes cristallisait l'espace, ici douze voix mixtes oxygéneront le temps et l'espace d'une étrange rencontre.

Deux œuvres de Claude posent une question. Toutes deux en allemand : *Wo bist du Licht!* et *Glaubst du an die Unsterblichkeit der Seele.* Dans les notes de composition, on trouve un court texte rédigé en français et en allemand. On lit *Ja* (« oui ») à la question posée en allemand. Ce texte n'apparaît pas dans l'œuvre. On peut se demander qui pose la question et à quelle personne elle est destinée. La mezzo-soprano chante plusieurs fois ces mots, suggérant à peine une légère interrogation, qui pourrait même se décliner par segments. Crois-tu ? Crois-tu à l'âme ? Crois-tu à l'immortalité ? Crois-tu à l'immortalité de l'âme ?

Dans la plupart de ses œuvres vocales, les textes sont de Claude, souvent autobiographiques, c'est-à-dire ses propres réflexions sur la vie, l'amour, la mort, l'au-delà, la souffrance humaine, un personnage de l'Histoire, l'enfance, etc. Claude est à la fois le texte, le chanteur, la chanteuse, les instruments et la temporalité qu'incarne sa musique.

Les douze voix chanteront en langue inventée. Le texte est magnifique. Claude utilise sensiblement la même technique que dans *Wo bist du Licht!* lorsque les

voix répètent irrégulièrement certaines syllabes. L'effet de vitesse, d'arrivée, d'intensification des actions parlées et chantées est similaire, et peut-être plus saisissant qu'avec les cordes. Certaines chantent *da-di-da.* On retrouve cette séquence dans les notes du *Tchaïkovski.* Tout comme *mourir d'aimer* sera *mourir d'amour.* Les douze voix jouent avec la répétition des voyelles *a, e, i, o, u* : *bi-bé-bo-bè* ; *wa-we-wo* ; *fa-bi* ; *wan-won-weu* ; et autres. Dans la *Chanson d'amour,* certains mots enlèveront leur masque de langue inventée : *You, my Lov'my Love Lie be für E wig* (éternel) *Lie be Lie be Litch.*

Après une certaine accalmie, le texte du récitant se fera entendre, auquel se joindra celui d'une longue mélodie chantée par la soprano 1.

Claude a communiqué ce texte chanté dans une lettre à Thérèse Desjardins. Elle est datée du 7 janvier 1983.

J'avais froid, c'était l'hiver
enfin je croyais avoir froid –
j'étais peut-être froid.
Dieu m'avait pourtant dit que j'aurais froid.
J'étais peut-être mort.
Ce n'était pas tant d'être mort
Dont j'avais peur – que de mourir.
Tout à coup j'ai eu froid
Très froid – ou j'étais froid.
Il faisait nuit et j'avais peur.

Claude abandonnera les vers 4 et 5.

Le texte du récitant figure dans une lettre, datée du 24 janvier 1983, adressée à la même destinataire. La voix sera modifiée par un vocoder.

C'était un lundi ou un mardi, je ne me souviens plus très bien ; mais tout cela n'a plus d'importance. L'important, c'est l'événement qui devait se produire cette journée-là. Il faisait gris, je me rappelle, j'avais donc décidé de prendre le métro. Je dus même acheter des billets, n'en ayant déjà plus sur moi. Je m'avançai sur le quai, juste un peu, et m'allumai une cigarette pour tromper mon ennui. Le grondement métallique du métropolitain annonça son arrivée. Le long véhicule bleu s'immobilisa. Je me dirigeai alors vers une des portières, en soulevai le loqueteau et m'engouffrai dans la voiture, le wagon de tête, je crois. L'espace qui m'accueillait était presque vide, seule en face de la banquette où j'avais pris place une vieille dame, un peu ridée, lisait, en souriant, son journal. On aurait dit un curé lisant son bréviaire. La dame avait l'air d'être très gentille, assise qu'elle était de biais comme pour ne déranger personne. Installé sur ma banquette, j'avais l'impression qu'il m'arriverait quelque chose cette journée-là, quelque chose d'essentiel à ma vie. C'est alors que mes yeux dans leur giration aléatoire tombèrent sur un jeune homme au magnétisme étrange et bouleversant. Je ne pus m'empêcher de le fixer du regard. Je ne pouvais décrocher mon regard du jeune homme. Il semblait qu'il avait été placé en face de moi de toute éternité. C'est alors qu'il m'adressa la parole. Il dit : « *Hello, how are you – quite boring this metro, han.* » Je ne sus quoi lui répondre et dis, presque gêné d'avoir eu mon regard débusqué : « *Yes quite.* » Alors tout naturellement le jeune homme vint s'asseoir près de moi et dit : « *My name is Harry!* » Je lui répondis que mon nom était Claude. Alors sans autre forme de pré-

sentation il sortit de son veston noir foncé acheté probablement à Milan un poignard et me l'enfonça en plein cœur.

Claude écrira à son sujet : « J'espère que tu aimes. C'est ma meilleure pièce de prose. […] C'est étrange, j'ai comme une peur bleue de composer, de faire des bêtises. J'ai environ huit minutes de ma pièce de terminées. Mais les trois dernières, je n'ose même pas les écrire tellement j'ai peur de gaffer ! Enfin, ça me passera sûrement. »

Deux textes français se rencontrent et cheminent ensemble.

Une voix de femme raconte (au masculin) la nuit, le froid, la peur de mourir, mais pas celle de la mort. On peut imaginer cette femme marchant autour du square Gardette, ou ailleurs.

Une voix (d'homme-vocoder, transformée, travestie, autre) fait le récit de sa rencontre avec un jeune homme et une dame lisant son journal dans le wagon d'un métro parisien. Elle s'interrompra après le mot *cœur.* Ils sont déjà sous terre. On peut les imaginer entre les stations Saint-Ambroise et Rue Saint-Maur, non loin des anciens abattoirs de Ménilmontant, ou ailleurs.

Durant ce trajet, les autres voix murmureront plusieurs fois : *ta-o.* D'abord neuf voix, puis huit, sept, six, cinq. Ce sera alors un *la,* chanté « en roulant ». Une voix, puis deux, trois, quatre, cinq, ensuite elles permuteront. Viendra enfin le mot *peur.* D'abord une voix, puis deux, trois, cinq et neuf. Elles coïncideront à deux reprises avec le mot *peur* de la soprano.

L'œuvre s'interrompt *pp decrescendo pppp* sur les mots *cœur* du récitant, *peur* des voix, et *j'avais* de la soprano.

L'agression aux ciseaux subie par Claude a eu lieu dans la nuit du *lundi* 24 au *mardi* 25 janvier 1983, soit le lendemain de la rédaction du texte du récitant.

L'œuvre, telle que nous la connaissons aujourd'hui, dure effectivement huit minutes (et quelques secondes). Les deux textes y sont dits et chantés intégralement… à un mot près. La dernière mesure (96) se termine sur *a-vais,* chanté *(fa-sol)* par la soprano, et donne, à juste titre, un sentiment d'interruption. Elle devrait se conclure par le mot *peur* chanté (*sol*♯) comme dans les mesures précédentes (92-95). La phrase *il faisait nuit et j'avais peur* est chantée à trois reprises. D'abord *mf,* puis, *p,* enfin, *pp.*

Or, dans les notes de composition, on trouve un grand feuillet numéroté 89 dans la marge inférieure gauche. Il est rédigé à la mine de plomb. Fidèle à sa manière de composer, Claude rédige uniquement la mélodie (sans instruments) et le texte, chantés par la soprano. Elle se conclut, comme il se doit, sur la note *sol*♯ et le mot *peur,* immédiatement suivis, *ff subito,* d'une série descendante de petites notes (points) *fa*♯*4, mi4, ré4, do4, la3* que ferme une double barre. Cela rappelle la dernière mesure du *Prologue pour un Marco Polo* (vif roulement de caisse claire suivi de la sirène de bateau) ou les dernières notes de *Trois airs pour un opéra imaginaire* (série de neuf doubles et triples-croches isolées jouées sur des tambours de frein suivies d'un coup de grosse caisse marqué *[secco !] fff*).

On trouve également le texte complet du récitant avec quelques corrections. Claude avait d'abord écrit « un poignard et me poignarda en plein cœur » pour

modifier le passage ainsi : « un poignard et me l'enfonça en plein cœur ». Avant d'être « noir foncé » le veston était « bleu marine » ; la modification a été apportée à l'encre noire. Dans le texte de la lettre du 24 janvier, le veston acheté « probablement à Milan » devient acheté « probablement à Paris ». Le mot « métro » devient « métropolitain », modifié à l'encre rouge. Le mot « bouleversant » devient « essentiel à ma vie ». Après les mots « un jeune homme au magnétisme étrange et bouleversant », Claude avait écrit « très beau » pour le biffer à l'encre rouge.

Lorsqu'on lit attentivement les notes de composition, on trouve plusieurs schémas formels (synopsis horizontal, sans notes musicales, indiquant simplement en mots et en graphiques la « mise en scène » de *Crois-tu en l'immortalité de l'âme*). Sur l'un d'eux, il prévoit sept sections (avec des titres qui rappellent l'univers du *Tchaïkovski : Les Adieux, Sorcières, Appels*). Sur un autre, il note après la section 1 : « arrêt brusque, surprise ». Le feuillet synoptique qui se rapproche le plus de l'œuvre que l'on connaît aujourd'hui porte le numéro 22, en bas à droite. Il contient cinq sections : 1. mélodie (♩=54) ; 2. texte le couteau (♩=60-72) ; 3. mélodie terminée. *Nouvelle couleur* ; 4. Sorcières (♩=90) ; 5. Les adieux. (♩=54) | 30 minutes. Lorsqu'il écrit « mélodie terminée », cela correspond à l'œuvre que nous connaissons aujourd'hui. Les indications métronomiques se rapprochent. L'œuvre débute (♩=54), augmente à (♩=54.5) au moment de la *Chanson d'amour* et se termine à (♩=60) avec l'entrée du récitant. La suite n'a pas été composée. Cela montre une filiation entre cette œuvre et le projet *Tchaïkovski.*

Ces notes de composition sont instructives. Claude essaie, varie, transforme, rature certaines

phrases et certains mots, comme le fait un écrivain, un dramaturge ou un réalisateur. On peut lire : « il voulait mourir d'amour alors qu'il n'avait jamais su aimer », « *Ich wollte sterben* » [je veux mourir] ; « 1- Appels. (Il voulait mourir d'amour mais n'avait jamais su aimer) » ; « 2- ~~Les ténèbres (Sorcières)~~ ; le long voyage », « Mikado, *fff* j'ai peur. On ne s'arrête plus ? » ; « 3- Trouverais-je enfin l'amour pour mourir d'amour ? »

Selon moi, Claude a terminé la composition de cette section de l'œuvre. Mais le manuscrit est incomplet. La dernière page est manquante. Dans les autres manuscrits de Claude, je n'ai jamais trouvé une œuvre non achevée, mise au net, à la règle, écrite avec le soin apporté à celui de *Crois-tu en l'immortalité de l'âme.* Bien sûr, nous disposons d'une simple photocopie. Le manuscrit original est déposé à la Fondation Paul Sacher de Bâle, en Suisse. Mais quand on connaît l'état dans lequel se trouvait l'appartement de Claude lorsque Janine Euvrard, Alain Féron et les trois policiers y sont entrés, le 12 mars 1983, il est plausible de penser que cette dernière page a été détruite dans le saccage de Pascal Dolzan, et ce, malgré les précautions qu'ils ont prises au lendemain de cette découverte.

« Alain, écrit Janine Euvrard, a eu la présence d'esprit de demander à la police de traiter avec le plus grand soin et respect tous les papiers de Claude, [...] de trier avec la police, ils étaient trois, tous les papiers, manuscrits, partitions, et de tout mettre dans un carton que la police a emmené pour les mettre en sécurité. Lorsque quelques jours plus tard Harry Halbreich est venu à Paris, convoqué par la police, il a eu la permission durant deux heures, toujours en présence des policiers, de relever point par point, note par note, ce

qui se trouvait dans ce carton. La police [...] a été plus que compréhensive. »

Il faut noter que ces documents, en plus de la pagination de Claude, ont été numérotés à la mine de plomb, dans un coin, parfois en désordre, par les autorités policières françaises. Un exemple. Le manuscrit de *Crois-tu en l'immortalité de l'âme* se compose de seize feuillets. Il est numéroté par Claude de 1 à 16, en bas de page, au centre. Avec la numérotation française, les mêmes feuillets se présentent ainsi : ( )-58-59-60-61-62-63-64-65-66-67-68-69-70-71-72. Il en est de même pour les notes de composition et les manuscrits de *Tchaïkovski* et de *Trois airs pour un opéra imaginaire.* C'est ce qui explique la double « pagination » des derniers papiers de Claude à Paris.

L'œuvre qui nous est parvenue, presque miraculeusement, est d'une incroyable force musicale et dramatique ; cela, indépendamment du fait que le narrateur meurt poignardé, comme son auteur. En aucun cas Claude n'aurait souhaité subir le même sort. Il allait avoir trente-cinq ans. Il devait signer un contrat d'édition avec Salabert à Paris. Il venait de recevoir la commande d'une œuvre pour piano de Stuttgart. On jouait ses œuvres en concert. Il s'intéressait aux nouvelles techniques de composition. Il allait au cinéma, au concert, lisait les nouvelles parutions littéraires ou les classiques qu'il découvrait. Il était insatiable. Il comptait revenir à Montréal au mois d'avril ou de mai 1983. Il prévoyait demander une résidence au Centre des arts de Banff pour l'année 1984.

Dans sa lettre du 24 janvier 1983, il indique que *Crois-tu en l'immortalité de l'âme* allait être jouée à Paris en avril 1984 ; après *Shiraz* et *Samarkand,* le 13 février à Nice ; *Bouchara,* le 14 février à Paris ;

Bouchara, le 2 mars à Stuttgart ; et *Trois airs pour un opéra imaginaire,* le 24 mars à Paris.

Le 23 février 1983, il écrit au chef d'orchestre Philippe Dourguin. Il lui soumet deux projets. D'abord, *Rêves d'un Marco Polo.* Puis, *Tchaïkovski, un requiem russe.* Un projet qu'il aimerait présenter en 1985, année internationale de la musique de l'UNESCO. « Je tiens beaucoup à cet opéra, écrit-il. C'est pour moi et maintenant dans mon développement musical un sujet en or et essentiel. »

Sentait-il qu'il n'était plus le bienvenu dans certains bars cuir et bain-douche qu'il aimait tant fréquenter à Paris ? Oui. Commençait-il à en avoir marre de Paris et du milieu intellectuel ? Peut-être. S'ennuyait-il de Montréal, de la chaleur humaine de ses amis ? Oui. Ses lettres le montrent.

De là à penser qu'il souhaitait une aventure kamikaze avec une bombe à retardement homophobe plutôt que d'accepter le billet d'avion pour Montréal que lui avait offert Thérèse Desjardins, la veille de sa mort ? Non.

Claude était un vivant.

Ivre de la lumière des dieux mais attiré par le danger des hommes.

Ce n'est pas parce qu'on écrit une œuvre au sujet de l'immortalité de l'âme et qu'on se met dans la peau d'un narrateur qui se fait tuer (les romanciers le font régulièrement) qu'on souhaite sa propre disparition. À vingt-deux ans, Claude a écrit *Chants,* un requiem. Prévoyait-il sa mort dans les prochains jours ? Non. Il a composé *Journal* : enfance, amour, mort, après la mort. Pressentait-il sa mort après le concert ? Ce serait étonnant. Il a écrit *Kopernikus,* grand rituel de mort ; souhaitait-il sa « désintégration » à la fin de l'an-

née 1980 ? Non. S'il était décédé quelques jours après la création de ces œuvres, certains auraient parlé de prémonition. On cherche les présages de la fin dans l'œuvre d'un artiste mort subitement ou tragiquement. *Après coup,* la voie est libre à toute interprétation. L'être humain ne peut s'en empêcher : il le savait, il le sentait, il voyait ça venir… Et même si cela était, on peut se dire : et alors ? Toute création est l'œuvre d'un vivant pour les vivants. Thanatos, Éros, Chronos et tant d'autres incarnent des thèmes inépuisables. Ils remontent à la nuit des temps. *Lumière, âme, amour, silence, nuit, désir, immortalité, infini, éternité, mort, vie, peur, passion, douleur, inachevé, secret* ont toujours été des mots riches et porteurs. Inscrivez l'un d'eux sur une affiche, une couverture de livre ou un album de chansons, les regards s'y porteront immédiatement. Cette grappe de mots charismatiques sera toujours un puissant moteur de création.

Dans sa bibliothèque, Claude avait l'édition française d'*Ainsi parlait Zarathoustra* de Nietzsche, parue chez Gallimard en 1947 dans la traduction de Maurice Betz et présentée par Henri Thomas. Sur la quatrième de couverture, ces simples mots : *On peut mourir d'être immortel. Nietzsche.* Dans le *Ecce Homo,* le philosophe racontera qu'au moment d'écrire le Chant de la Nuit [dans *Ainsi parlait Zarathoustra*], « une mélodie d'une mélancolie indicible hantait [s]on esprit ». « J'en trouvai le refrain dans ces mots : "Mort d'immortalité…" », ajoutera-t-il.

Mourir d'amour… Mourir d'être immortel… Mort d'immortalité… On peut jouer à l'infini avec ces mots comme s'ils étaient des dés poétiques remplis de possibles.

Mais Claude a écrit une autre version de ceux-ci sur son manuscrit : « Le tout devrait donner une impression d'éternité. »

Le mot *peur* en *sol*♯, longtemps tapi en loge, devrait y rester aussi longtemps.

En l'état, si l'œuvre aujourd'hui donne cette *impression d'inachevé,* elle rejoint le vœu de Claude.

Écoutons. Écoutons cette merveille de vie qu'est *Crois-tu en l'immortalité de l'âme.*

J'écoute *L'Enfant criminel*

La voix de Marie Trintignant donne vie aux mots de Jean Genet. Un timbre, un rythme, une respiration. Ce qu'on appelle une présence.

Elle lit d'une voix amie, douce. Une voix qui donne le temps aux phrases de raconter l'enfant criminel que fut Jean Genet.

L'auteur du *Balcon* a écrit ce texte pour l'émission *Carte blanche* à la Radiodiffusion française en 1948. D'abord accepté, le texte sera ensuite interdit. Il est pourtant très beau. C'est le récit de la vie des enfants placés dans les maisons correctionnelles, « bagnes d'enfants », écrit-il. Des établissements de santé destinés à éduquer, à encadrer, voire à mater ces mômes sans parents ou abandonnés.

Jean Genet fut l'un d'eux.

Claude aurait pu l'être.

Pascal Dolzan l'a été.

En janvier 1983, les trois hommes se trouvaient à Paris. Ils auraient pu se rencontrer dans un café et discuter. Ils ont un point essentiel en commun : l'abandon de la mère à leur naissance.

Les deux premiers ont créé des œuvres qui resteront. Certaines sont presque sœurs. Genet, *Un chant d'amour.* Claude, *Liebesgedichte, Love Songs.*

L'autre non.

Chacun vivait l'homosexualité selon sa nature.

Claude et Genet la vivaient dans l'attrait, la pulsion sexuelle, les jeux de la séduction, le plaisir, peut-être dans une forme d'érotisme où le danger prend les masques de l'amour.

L'autre non.

Dès l'âge de quatorze ans, Dolzan, un hétérosexuel, a dû se prostituer pour survivre. C'est aussi un « truqueur ». Dans les bars gays, il se fait passer pour un homosexuel afin de voler ceux qui le font venir à leur domicile pour une aventure sexuelle. « Je les exploitais », dira-t-il lors de son procès.

Les deux premiers aimaient la sensualité mystérieuse des hommes et jeunes garçons courtisés.

L'autre en tuera trois en autant de semaines.

Deux le soir de la Saint-Valentin ; Claude le 7 mars 1983.

En 1986, Genet mourra seul dans une petite chambre du Jack's Hôtel, au 19, avenue Stephen-Pichon, dans le XIII^{e} arrondissement, à Paris. La même année, la cour d'assises de Paris condamnera Pascal Dolzan à la réclusion criminelle à perpétuité. Trente ans.

Trois ans plus tard, Marie Trintignant lira *Le Funambule* et *L'Enfant criminel* au micro des Éditions des Femmes pour leur collection « La Bibliothèque des voix ».

Aujourd'hui, seul Dolzan est vivant.

Marie Trintignant et Claude ont été tués par deux hommes porteurs d'une violence qu'une colère (folie courte) incontrôlable a exacerbée.

Il y a deux livres de Genet dans la bibliothèque de Claude. *Notre-Dame-des-Fleurs* et *Querelle of Brest,* une traduction de Gregory Streatham. Des hommes

s'aiment, se croisent et se toisent. Des meurtres sont commis.

Dans le premier, seule la page 108 a été cornée, en haut à gauche : « Mais tuer, te tuer, Jean. Ne s'agirait-il pas de savoir comment je me comporterais, te regardant mourir par moi ? »

Dans le second, seule la page 36 a été pliée, en haut à gauche : « *For the docker and the stevedore, this door was a symbol of the cruelties that attend the rites of love.* »

Dans *L'Enfant criminel,* Marie Trintignant lit le manque d'amour à l'intérieur des centres de rééducation et autres maisons de redressement de l'enfance délinquante. Sa voix et ses yeux réunis portent à notre ouïe une langue belle, libre et précise. Le rythme est souvent proche de l'alexandrin. Ailleurs, il traîne légèrement, horizontal. Il rappelle le timbre de voix si particulier de son père lisant de la poésie ou disant une réplique au cinéma. La retenue chemine à égalité avec les réflexions de Genet sur l'âme sauvage des petits criminels et leurs forfaits.

Il faudra treize secondes et les émotions d'une vie à Marie Trintignant pour lire au micro : « Quiconque par la douceur ou des privilèges essaie d'atténuer ou d'abolir la révolte détruit pour soi toutes chances de salut. Et personne ne peut excuser le crime s'il n'est d'abord coupable et condamné. »

Qui sait le temps qu'il aura fallu à Genet pour écrire : « Rien ne remplacera la séduction des hors-la-loi. Car l'acte criminel a plus d'importance que n'importe quel autre puisqu'il est celui par quoi l'on s'oppose à une force si grande, morale et physique. »

La voix d'une femme, mère de quatre enfants, tuée dans sa beauté par la rage d'un homme qui disait l'aimer, lit le texte d'un écrivain qui a fréquenté le monde de la violence, de la prison, du crime, de l'amour et de la création ; et tout cela m'en apprend un peu plus sur celui qui a enlevé la vie d'un ami cher.

Piano.

Le retracer

Pour moi, la vie est une poussière qu'on balaie.

PASCAL DOLZAN

Avant

Pascal Dolzan est né le 22 janvier 1963 à Paris, dans le XIV^e^ arrondissement. À sa naissance, sa mère, Nicole Forget, l'a abandonné. Son arrière-grand-père est originaire d'un petit village près de Marsala, en Sicile. Son père, Bernard Dolzan, est né en 1942. Il est brocanteur dans le XI^e^ arrondissement. Il s'occupera seul de Pascal un certain temps. Ses deux autres enfants sont tôt placés chez des parents nourriciers. Pascal est un enfant difficile. Jusqu'à l'âge de quatorze ans, il séjournera dans plusieurs foyers de l'Éducation surveillée et de la DDASS, la Direction départementale des affaires sanitaires et sociales. Sur un site français qui permet de retrouver d'anciens camarades de classe, Pascal Dolzan indique avoir fréquenté l'école élémentaire Brazey-en-Plaine, près de Dijon, de 1969 à 1974. Il fugue souvent. Il s'enfuit définitivement à Paris, sa ville. À partir de là, il vit de la prostitution, de petits larcins, et vole des vêtements pour les revendre aux Puces.

Le 21 décembre 1977, le journal *Libération* publie une longue enquête sur la prostitution chez les mineurs : « Mômes à vendre ».

Les journalistes Guy-Hervé Perron et Thierry Le Merre se rendent place de Clichy. Ils y décrivent les lieux, les habitudes, les codes. Ils s'entretiennent avec quelques jeunes qui se prostituent. Ils leur donnent la parole. L'un d'eux s'appelle Pascal, « ce vieux routier », écrivent les journalistes. Ils les identifient par leur prénom seulement, mais nous savons, grâce à un autre article paru dans *Libération* en novembre 1986, signé par le journaliste Laurent Gally, que ce Pascal est bien Pascal Dolzan. Il leur dit avoir dix-sept ans et demi. Il en a quatorze. Ils le rencontrent dans une pizzéria, puis au café Le Petit Poucet. En face, il y a d'autres restaurants, un cinéma porno, des boîtes de strip-tease. Dans la salle du café, Pascal joue au dur. Il se veut une onde de choc, à l'image des flippers qui cognent les boules d'acier et de leur musique détraquée. Il porte une chaîne à la ceinture. Il est coiffé à la Gene Vincent. Il passe des heures devant une glace, s'imagine autre, tel Robert De Niro dans *Taxi Driver*. Déjà, il se crée une image, un personnage. Il en sera ainsi toute sa vie. Il est fasciné par le monde des gangsters, les policiers, l'uniforme, le flingue, « le plaisir de voir tomber un mec ». On pense aux paroles de la chanson *Folsom Prison Blues,* de Johnny Cash : *« But I shot a man in Reno just to watch him die. »* Le mot *just* résume à lui seul le plaisir pervers du tueur froid. Est-ce lui qui regarde ou ses monstres ?

La pizzéria est son « studio », dira Pascal. Ce jour-là, il est prêt à rencontrer des mecs : « Je vais faire un peu de fric. C'est la fête, c'est le boulot depuis quatre ans. » Peut-être exagère-t-il un peu. Est-ce de la pros-

titution pour lui, ici ? « Non, pour moi, c'est pas la vraie prostitution. Ils viennent à la salle pour s'amuser, faire des flips. Avant c'était autre chose, il y avait plus de types [clients], et de mecs. Mais ils étaient repérés dans le quartier, alors ils ont changé de coin. Le drugstore Saint-Germain, l'Opéra, le XVI^e, la rue Sainte-Anne. Là-bas il faut bien se saper. Ils ne laissent pas entrer tout le monde. Il n'y a pas que des mecs de dix-huit ans, il y a aussi des quatorze, quinze ans. Des types, avant, il y en avait plus, dans la salle. Des fois j'en rencontre qui venaient depuis le début. Une fois même, à Lyon, j'ai retrouvé un type de la salle. On a été prendre un pot. Et voilà. C'est que c'était connu. » Comme les autres, il ne craint plus trop les policiers. Certains se sont déjà fait prendre. Et lui ? « Un bonhomme m'a dit que si jamais un flic m'attrape à me faire sucer par un bonhomme, eh bien, le bonhomme, il en prend au moins pour cinq ans. Détournement de mineur, je ne sais pas quoi, il m'a dit. » Les policiers savent-ils ce qui se passe ? « Ils sont au courant, répond-il en buvant une bière. Pourquoi ils n'arrêtent pas tout ça ? Je n'en sais rien, mais ils le savent. Quand un mec se fait piquer, on l'envoie dans un centre. Il y reste jusqu'à sa majorité, dix-huit ans et trois mois. Et puis après, c'est l'armée. Il est bien surveillé pendant un bout de temps. Et ça reste écrit dans son dossier. Les avocats ? C'est pour les riches. Ça coûte cher. On ne peut pas se payer ça. » Il veut trouver un juge avant sa majorité, « dans un mois et demi », pour être en règle. Voilà son quotidien, perdu dans une mythologie où durs, armes et violence racolent le regard fatal. Pourrait-il se dire le vers de Roland Giguère « j'erre pour ne pas mourir » ? Errer, oui. Pour ne pas mourir…

Au printemps 1977, Claude a séjourné à Paris. Le compositeur Paul Méfano l'a hébergé quelque temps chez lui. Ensemble, ils ont analysé *Le Soleil des eaux* de Pierre Boulez, sur un texte de René Char. Dans ses notes, Claude écrit : « comme une éternelle évanescence ».

Je ferme les yeux. Une fraction de fiction. Claude, arborant son éternel petit foulard autour du cou, croise le regard de Dolzan, coiffé à la Gene Vincent, place de Clichy. En décembre 1977, Claude est de retour à Montréal. Le sachant grand lecteur de *Libération,* je reste songeur à l'idée qu'il aurait pu y lire cette enquête.

Le 12 février 1983, Claude est à Nice. Il loge à l'hôtel La Pérouse, face à la mer, qu'il voit pour la dernière fois. Peut-être repense-t-il au vieux Corse triste. Le Festival MANCA (Musiques actuelles Nice-Côte d'Azur) présente à la galerie des Ponchettes, près du Vieux-Nice, des œuvres de compositeurs canadiens : un *Quatuor* de R. Murray Schafer, par le quatuor Rabinovitsj ; et de Claude Vivier, *Shiraz,* interprété par la pianiste Françoise Thinat, ainsi que *Samarkand,* œuvre de 1981, pour piano et quintette à vent.

Sur la page titre du manuscrit de *Samarkand,* Claude écrit en exergue : « Et la danse du temps fut arrêtée par une triste nouvelle. » Prémonition ?… Le soir de la mort de Vivier, l'une de ses grandes amies, à Montréal, éprouve le besoin irrépressible de danser, seule, sur la piste qui s'offre à elle. La musique est forte, intense, physique. Elle ferme les yeux, bouge, danse, tourne. Peu à peu, elle sent, ressent, reçoit, voit l'agression, le sang, les appels à l'aide, la mort violente de Claude se dérouler au même moment à Paris. Claude

lui parle. Elle dansera, tournera jusqu'à tomber, au bord de l'évanouissement. Elle quittera l'endroit en courant pour raconter ce qu'elle vient de vivre. Quelques jours plus tard, cette vision se révélera exacte. Certaines personnes, extrasensibles, extralucides, captent et perçoivent, peut-être malgré elles, des événements se déroulant ailleurs avec netteté. Une clarté émotionnelle à la mesure de leur vision. Il faut écouter ces êtres qui éclairent devant nous d'autres nuits.

Le 14 février, *Bouchara* est donné au centre Pompidou. L'ensemble 2e2m, dirigé ce soir-là par le compositeur Denis Cohen, jouera *Bouchara,* pour ensemble instrumental et voix, chanté par la soprano Evelyne Razimowsky ; *Points d'Or,* de Betsy Jolas, pour saxophone et ensemble ; enfin *Cantate,* de Denis Cohen, pour soprano, mezzo-soprano et ensemble sur des textes de Georg Webern.

Dans la salle, Claude devait avoir des papillons dans l'estomac. Le 7 janvier 1983, il écrivait à Thérèse Desjardins :

> Premier concert à Beaubourg le 14 février. Je suis très nerveux. J'ai une peur horrible. Cette pièce est tellement pure (chanson d'amour pour Dino). J'espère que les Français (public ô combien loin de son cœur et près de son intellect) comprendront ma musique, réduite dans le cas de cette pièce à son expression la plus pure, la plus conceptuelle, dirais-je même, mais tendre, d'un lyrisme totalement dépouillé de toute grandiloquence. Enfin, on verra bien ! Ils comprendront mieux que ce critique de la *Gazette* qui trouvait *Lonely Child most boring*…

Pendant

Ce soir de la Saint-Valentin, pendant que vibrait *Bouchara,* Pascal Dolzan et deux copains se rendaient au 2, rue Véron, dans le XVIII[e] arrondissement. Cette nuit-là, Pascal Dolzan tuera avec une violence inouïe deux jeunes homosexuels : Jean-Pierre Lecointe, vingt-six ans, et Patrick Barbotte, vingt-quatre ans.

Il vient de commettre ses deux premiers meurtres. Il a tout juste vingt ans.

D'un côté, une chanson d'amour ; de l'autre, la véhémence du tueur.

Pascal Dolzan n'en est plus à Gene Vincent et à siroter un demi. Six années ont passé. Des monstres hurlent en lui. Ils ont faim. Dolzan veut briser, casser, humilier. Il a besoin de voir souffrir.

Ses deux copains de passage se nomment Thierry Mercier, vingt-six ans (né en 1957) et Silvano Butaric, vingt-quatre ans (né en 1959). Ils se sont connus lors du service militaire. Ils arrivent de Mulhouse. À Paris, ils veulent faire la fête. Butaric téléphone à Dolzan, qu'il a rencontré dans un foyer de semi-liberté de la Sarthe. Les deux le rejoignent dans le quartier de Pigalle. Ils achètent de la bière, boivent au rythme des pavés, crânent, brisent un rétroviseur, discutent avec des travestis, agressent une prostituée, reluquent les portiques des boîtes de nuit, répondent aux rires, tournent autour des motos rutilantes. Le trio festif, rapidement alcoolisé, le verbe haut, n'a plus d'argent. Il est passé minuit. L'errance a soif. Dolzan appelle chez un ami, Patrick Barbotte. Il est serveur au club Le Sling, un bar cuir du Marais. Dolzan le fréquente. Il explique à Barbotte que lui et ses potes ont soif. « Amène-toi. » Barbotte l'a déjà hébergé. Dolzan dit à

ses copains : « On va aller voir un mec. C'est un pédé. On va le braquer. » À leur arrivée, surprise : Barbotte n'est pas seul. Jean-Pierre Lecointe l'accompagne ce soir-là. Le premier est vêtu d'un simple short, Lecointe est habillé. Tous les deux appartiennent au milieu cuir. L'appartement contient des revues sadomasos, une matraque, des seringues, un fouet, des vêtements cuir… L'acte d'accusation lors du procès continuera en ces termes :

> Ce qui n'est pas sans exciter Dolzan, dont les talents sadiques sont fort appréciés dans ce milieu. Après quelques brèves salutations, Dolzan, qui n'est pas d'une grande élégance, demande à Barbotte « s'il a quelque chose à boire ou à sniffer ». « Il ne me reste que du whisky. »

Les choses traînent, puis dégénèrent. Les esprits s'échauffent. Butaric commence à s'impatienter. Avec la matraque, il brise un cendrier. Lecointe lui dit de se calmer. Il reçoit un coup de poing au visage. Dolzan, seul avec Barbotte dans la chambre voisine, intervient. L'horreur, la violence, les « fantaisies » sadiques de Dolzan s'emparent de lui, telle la naissance d'une tornade. Il est temps de nourrir ses monstres. Il saisit le couteau de Mercier, menace Lecointe, le pique à l'arcade sourcilière. Le sang gicle. Arrive Barbotte, surpris devant la scène. Maître Dolzan le presse de retourner dans son pieu. Mais avant, il le somme de faire un chèque de trois mille francs au nom de Butaric. Puis Barbotte se voit forcé de faire une fellation à Butaric, Mercier lui flagelle le dos. Butaric fouille ensuite l'appartement. Il trouve Dolzan dans la chambre de Barbotte, une bouteille cassée à la main. Barbotte est

ligoté sur son lit. Dolzan vient de l'assommer. Il sort de la chambre. Il trouve un pistolet .22 long rifle. Lecointe, ensanglanté, forcé par les deux autres à boire une grande quantité d'alcool, est étendu sur le sol, à demi conscient. Dolzan place un oreiller sur sa tête et lui tire deux balles à bout portant. Il fera la même chose à Barbotte. Mercier et Butaric, épouvantés face à la folie meurtrière de Dolzan, s'enfuient à toute vitesse. Dolzan s'empare de quelques objets vite repérés et quitte les lieux. Les deux premiers perdront le chèque quelque part rue Lepic. Les policiers les retraceront ainsi.

Le lendemain, 15 février, 13 h 50, déjà, les corps de Patrick Barbotte et de Jean-Pierre Lecointe sont allongés à l'Institut médico-légal de Paris dans le XII^{e} arrondissement. Des proches viendront les identifier.

Ce soir-là, dans quelques salles de cinéma, on peut voir : *L'État des choses, Rocky 3 : L'œil du tigre, Identification d'une femme, Easy Rider, Midnight Express, Médée, Au-delà du bien et du mal, Mort à Venise, Querelle.*

En mars 2023, je me suis rendu devant le 2, rue Véron, dans le XVIII^{e} arrondissement. C'est une petite rue étroite, triste. La fenêtre du rez-de-chaussée est derrière des barreaux. Discrètement, j'ai entrevu quelques meubles, une couleur bourgogne. Je suis resté sur le seuil un moment. Une odeur de perte flottait dans l'air de cette fin d'après-midi. Je repensais à la fuite du trio infernal lors de cette nuit de la Saint-Valentin. Quelle direction avaient-ils prise, à gauche, à droite ? Côté cœur ; côté peur ? Pour rejoindre la rue Lepic, c'est côté peur. Il faut courir en ligne droite jusqu'au bout de la rue Véron. Là, on croise la rue

Lepic. En pleine nuit, la peur au ventre, à vingt ans, ils ont dû franchir ça en moins de cinq minutes. Essoufflés, un goût de sang et de fer dans la bouche, horrifiés de voir leur vie changée à jamais.

Le 2 mars 1983, cinq jours avant sa mort, Claude sera à Stuttgart pour un concert donné au Keplersaal Planetarium. Le Studio-Ensemble Stuttgart est alors dirigé par Michael Zilm. On y jouera *Bouchara,* interprétée par la soprano Ingrid Ade. L'œuvre clôturera un programme composé de : *Plainsong,* de Robert Aitken ; *Profondo,* de Michael Hidalgo ; *Notturno,* de Albrecht Imbescheid ; et *Wings of Silence,* de John Rea, un grand ami de Claude. Ce sera probablement la dernière fois qu'il entendra une de ses compositions et, peut-être, de la musique dans une salle de concert. Un planétarium…

La veille, il postera une carte à Thérèse Desjardins. On y voit la Schlossplatz, la place centrale de Stuttgart, avec une grande fontaine entourée de jardins. Aussi, trois bâtiments historiques. Le timbre montre le dessin du profil gauche du jeune Emmanuel Kant.

« Chère Thérèse. Je vais très bien. J'ai un autre concert à Stuttgart. Je crois que la réaction du public sera positive. Je trouve Stuttgart un peu triste comme ville. Toute neuve ! »

Astrid Holzamer, qui a participé à l'organisation du concert, écrira ces lignes dans le livret du disque *Claude Vivier, Orion, Siddhartha, Cinq chansons pour percussion* (Kairos, 2006) :

> Nous nous sommes retrouvés ce jour-là dans un hôtel plutôt chic et, pour un motif quelconque,

> Claude éclata de ce rire qui lui était si caractéristique – comme si on était au milieu d'une sorte d'explosion. Quand il riait comme ça, il le faisait de la même façon qu'il vivait et aimait la vie : de tout son cœur. Comme le personnel d'hôtel chic a généralement assez peu le sens de l'humour, nous continuâmes notre conversation dans une chambre. C'est là que Claude me raconta l'attaque dont il avait fait l'objet peu de temps auparavant, où un désaxé l'avait agressé. Il me jura par tous les saints de ne plus jamais risquer une telle situation. *Chanson d'amour* – il la risqua à nouveau. Le 7 mars 1983, il fut assassiné.

Il sera de retour à Paris le 3 mars.

Dans sa lettre du 21 avril 1983, citée plus haut, sa grande amie Janine Euvrard, avec qui il allait souvent au cinéma, écrira :

> À Paris nous étions très souvent ensemble, et lorsque nous ne l'étions pas, nous nous parlions au téléphone. Claude avait débarqué chez moi à sa descente du train de retour d'Allemagne, le jeudi 3 mars. Le lendemain, il devait signer avec les Éditions Salabert. Ils se sont vus, mais devaient signer la semaine prochaine. Claude était en pleine forme, un peu fatigué de son voyage, mais heureux de la réception qu'avait eue sa musique en Allemagne. Nous ne l'avons plus revu […].

Quelques jours avant son départ pour Stuttgart, Claude aurait rencontré et dragué Pascal Dolzan dans un bar. Il lui aurait offert cent francs pour une aventure d'un soir ; Dolzan aurait refusé, trouvant la

somme insuffisante. Le 7 mars, Claude se rend cette fois dans un café-bar de Belleville. Dolzan, tout de cuir vêtu, se dirige vers Claude, qui ne l'avait pas remarqué. Une discussion s'engage. Claude lui propose cette fois quatre cents francs. Ils sortent et se rendent dans un restaurant.

Avec ce repas, une fenêtre s'ouvre. *Crime* et *création* se regardent dans les yeux. Claude a pu (se) confier à Pascal Dolzan : « Je suis compositeur. J'écris de la musique. » Peut-être ont-ils parlé de leurs vies. Enfants abandonnés à la naissance par leurs parents. Famille « imposée », crèche, maisons d'accueil, fugues… Dolzan en a souvent fait. Claude en compose. Il a un don : composer de la musique, chanter, faire rêver, aimer, rire, pleurer. Dolzan, lui ? Y a-t-il des êtres humains sans dons ? Sa beauté physique ? Sa capacité à entrer facilement en contact avec les hommes (homosexuels), les femmes ? Leurs nuits respectives se sont peut-être reconnues.

Le repas terminé, ils se rendent chez Claude en taxi. Sur les colonnes Morris, on affiche : *Le Dernier Métro* de Truffaut ou encore *Mortelle randonnée* de Claude Miller. Sous le visage d'Isabelle Adjani, ces mots : « Elle a tué deux hommes, elle mange des poires et fait l'amour en écoutant *La Paloma.* » Mais aussi : *Horreur dans la ville, Sans retour, L'Imposteur…* En salle : *E.T. l'extra-terrestre, Blade Runner, Hiroshima mon amour.* À l'amphithéâtre Bachelard de la Sorbonne, à 19 h 30, l'historien René Huyghe donne une conférence : « L'art et le sacré ». La lune, ce soir-là, offre un pâle croissant descendant. Le C de Claude, le D de Dolzan. Ils doivent monter cent dix marches. Il n'y a pas d'ascenseur. Ils arrivent enfin à l'appartement de Claude au sixième étage, porte gauche. Elle est mauve.

Ils entrent. Elle se referme. Ce qui s'y déroulera, seul Dolzan le sait.

Il en fera le récit au moment de son arrestation, le 26 octobre 1983, place de Clichy. La boucle se referme. Il le poursuivra durant l'instruction et sa mise en examen. Ce qu'il dira à son procès, trois ans plus tard, après des milliers de pages d'instruction, du 10 au 14 novembre 1986, sera peut-être différent. Seules les personnes présentes à la cour d'assises de Paris pourront entendre de vive voix sa version des faits. Janine Euvrard sera appelée à témoigner à la barre. Elle se souviendra de Dolzan dans le box des accusés : « Une petite frappe. Une allure pasolinienne comme les aimait Claude. » Elle me confiera avoir dit à la cour, pas pour minimiser le carnage de Dolzan, que « c'est un jeu qui se joue à deux ».

Dans l'appartement, Dolzan ne pense qu'à une chose : l'argent de Vivier. Le jeune truqueur du 25 janvier 1983 avait les mêmes mobile et mode opératoire. Après quelques mots échangés, Claude lui offre un verre de vin. Sans préliminaires, Dolzan retire la ceinture du pantalon de Claude. (Ailleurs, on écrira « collier à chien ». Dewa ?) Il la lui passe autour du cou. Le manège désenchanté se met en marche pour Dolzan. « Tu es un chien ! » ordonne le maître des spécialités sadomasos. Il le promène dans l'appartement. Ce qu'ils se disent, on l'ignore. Très vite, les monstres de Dolzan ont faim. Ils sont insatiables. Dolzan tire de plus en plus fort. Claude se démène, résiste. Il a pu dire : « Arrête ! Tu me fais mal ! Arrête ! » Ces mots, Dolzan a dû les entendre souvent depuis qu'il se prostitue. Sans que cela lui pose problème. Mais là, ce fut peut-être la fois de trop. Celle qui fera sauter *sa* cocotte-minute. Claude aura déclenché malgré lui une

rage sans lien avec sa propre vie. Alors Dolzan s'énerve. Le tempo s'accélère brutalement. Au détour, il voit traîner un couteau sur la table. Il s'en empare, comme il l'a fait avec celui de Thierry Mercier. Il tire Claude. Il lui montre la pointe de la lame. Claude panique. Il ne veut plus jouer. La tornade traverse l'appartement. Bientôt tout s'envole. Pour faire diversion, Dolzan ouvre la radio et la met à plein volume. Oreiller de service. Il faut masquer les bruits de la souffrance. Après un moment, ils tombent comme des clusters sur le clavier du piano. Des voisins se souviendront de ces sonorités inhabituelles. Dolzan le tire vers le lit. Il lui ordonne de monter dessus. « Si tu t'arrêtes, je te donne des coups de couteau. » Pour *étouffer* les cris de Claude, ses appels à l'aide, ses supplications, il lui bourrera la bouche avec du papier, auquel il mettra le feu, recommencera avec des kleenex. Il lui pique les veines du cou à maintes reprises. Bientôt, Claude suffoque, titube, n'y voit plus rien, ses forces lâchent, expiration, le regard fixe, peut-être brillant, les yeux dans l'eau des larmes peut-être, l'étonnement de tant de violence pour quitter la vie, immobile. Al niente. Il tombe sur le lit. Voyant le pantalon de Claude souillé d'urine et d'excréments tant la peur a déréglé son corps, Dolzan lui plante le couteau dans les reins. Il le fera avec tant de violence, dira le médecin légiste lors du procès, que ce dernier aura besoin de son assistant pour l'extraire. Pour (en) finir, Dolzan renverse le matelas ensanglanté sur le corps de Claude, tel le couvercle sur une poubelle. Dans l'appartement, il y a du sang partout. *Tchaïkovski, Trois airs pour un opéra imaginaire, Crois-tu en l'immortalité de l'âme* gisent au sol parmi des bandes sonores, du papier à musique, des lettres, un petit chérubin, la statuette d'un sanglier,

Licence enqc-13-1012473-LIQ2135909 accordée le 24 octobre 2023 à rober-racine

quelques vêtements, des meubles renversés, des livres, une biographie de Rudolph Valentino, *L'Exil et le Royaume* d'Albert Camus ; et des centaines de petites boîtes contenant des ampoules électriques. Provisions d'un homme qui dormait toujours les lumières allumées, tels ces enfants réclamant la lueur d'une veilleuse près du lit.

La tornade chargée d'électrons disparaît. L'extase noire des monstres devient buée, s'évapore entre vide et rien. Que fera Dolzan au milieu de ces ruines qui lui ressemblent ? Il ira à la cuisine. Il a faim. Il ouvrira le frigo, trouvera quelques gâteaux, les mangera sans s'inquiéter. Tout près, le corps de Claude est encore chaud, tailladé. Il gît sous un matelas. Il videra le portefeuille de Claude, prendra la clé de l'appartement, emportera quelques objets et vêtements pour les revendre et disparaîtra.

Il y aurait eu « jeu de rôles », fatal pour Claude. Cette relation SM aurait « mal tourné », diront les policiers. Pour le photographe Robert Mapplethorpe, les lettres SM signifieraient plutôt *« sex and magic »*. Ici, ni sexe ni magie, mais *s*adisme *m*onstrueux.

Mais au tout début de cette rencontre ? Y a-t-il eu ne serait-ce qu'une fraction de joie pour Claude avant que tout dégénère ? Claude s'est-il vu mourir ? On n'aura jamais sa version des faits de cette nuit-là. C'est le lot de toutes les victimes de meurtres. Familles et amis ne peuvent qu'imaginer, se questionner.

Que ressent un jeune de vingt ans à côté de celui qu'il vient de tuer ? Comme ça ? Pour si peu ? *Just to watch him die.* Regarde-t-il, étonné, le cou lacéré de Claude, collier de plaies d'un corps transi de douleur ? De quoi se souvient-il après le *vain combat* de sa

victime ? Claude aimait l'œuvre de celle qui vivait dans l'île des Monts Déserts. Il avait lu *Alexis ou le Traité du vain combat.* Le livre est dans sa bibliothèque. Le coin supérieur droit de la page 73 est corné. Deux passages retiennent mon attention : « une existence imaginaire où elle était meilleure et plus heureuse que dans l'autre », et « J'allais chez elle, le soir, lorsqu'il commençait à faire froid, et que j'avais peur d'être seul ». Ces mots rappellent étrangement ceux du narrateur dans *Crois-tu en l'immortalité de l'âme.* Durant son combat avec l'ange, Dolzan se sera transformé, le temps d'une violence *inouïe* parce que trop bruyante, en ses vieux démons d'adolescence. Toute sa vie, ils le poursuivront sous différentes formes. Ces démons pourraient inclure un autre Alexis, celui de la *Deuxième Bucolique* de Virgile dans *Liebesgedichte* (et non la *Quatrième,* mentionnée malencontreusement par Claude sur son manuscrit). À la page 14 de la partition, le ténor chante : « *O crudelis Alexi, nihil mea carmina curas ?* » (« Ô cruel Alexis, tu n'as aucun souci de mes chants ? ») La tentation est grande de poursuivre le vers de Virgile, ignoré par Claude : « Aucune pitié de nous ? Tu finiras par me faire mourir. » Dolzan prend les clés (des champs, chants) de l'appartement et s'enfuit. Il dévale les cent dix marches de l'escalier de l'immeuble. Intérieurement, il le sait : C'est le troisième homme que je tue en trois semaines. Qu'est-ce qui m'arrive ? À sa sortie de l'immeuble, c'est la nuit. En ce mois de mars, l'air est humide. Le mercure indique dix degrés, nuageux. Devant lui, le square Gardette est noir. Peut-être vente-t-il. Les branches bougent, ploient, se frottent. Dolzan pourrait y entrer, s'y terrer, se coucher, reprendre ses esprits. Il quitte les lieux. S'il se dirige à

gauche, il croisera le passage Guilhem. À droite, ce sera la rue Lacharrière. Ensuite ? On ne sait pas. La mort de Claude est là-haut, seule, dans un appartement sens dessus dessous, taché de sang. Silence. Un corps perd de sa chaleur. Sa bouche est remplie de feuilles de papier, à musique peut-être. L'une d'entre elles est toujours sous scellés. Le matelas est renversé sur lui. Une odeur de fin brutale. Tout est silence ? Dolzan a-t-il fermé la radio en quittant les lieux après son meurtre ? Quels ont été les derniers sons à parvenir à l'ouïe de Claude, si pure, absolue ? Les ordres fous de Dolzan ? Ses propres cris, les objets déplacés, tombés, les clusters causés par la chute des corps durant cette rixe, les sonneries interminables des appels téléphoniques de sa grande amie Thérèse ? Disparaître dans la souffrance, les coups, le bruit, le déséquilibre, l'étouffement, glisser, tomber, perdu, pris au piège, trahi. On ne saura peut-être jamais. Le *dérèglement de tous les sens* de Rimbaud devient ici l'étranglement des forces vives d'un homme en quête d'amour. En fin de soirée, France Musique retransmettait en direct du Grand Auditorium un concert du Quatuor Talich. Il interprète le *Quatuor à cordes n^o^ 14 en ut dièse mineur* de Beethoven, le *Quatuor à cordes* de Maurice Ohana, et un *Quatuor à cordes* de Béla Bartók. Au Théâtre musical de Paris, l'Orchestre symphonique de Toronto, dirigé par Andrew Davis, et la soprano Barbara Hendricks, interprétaient quatre *lieder* et la *Cinquième Symphonie* de Gustav Mahler. On le sait, l'*Adagietto* a servi de musique pour le film *Mort à Venise*. Claude a dit au sujet du personnage de Tadzio, dans *Lonely Child* : « Tadzio, c'est moi. » Au moment où Claude se fait tuer, Paris écoute la musique du film où un homme, à Venise, regarde

une dernière fois l'être aimé, Tadzio, s'ébattre dans la mer et meurt de *n'avoir pas pu aimer.*

Pour l'imagination, la mort a toujours le sens du *timing.* Oui, tout est peut-être couvert de sang lié au son. Mais il y a plus, tellement plus, dans cet appartement, cette pièce, cette chambre, cette fenêtre qui donne sur l'étroit passage Rochebrune, parallèle à la rue du Général-Guilhem. J'y suis retourné le 12 mars 2023, quarante ans après. Je suis remonté jusqu'à la porte mauve du lieu de Claude. Françoise Coursaget, la voisine de Claude à l'époque, m'a accueilli à nouveau. Nous avons parlé de Claude durant quelques heures. Elle m'a invité à prendre le temps nécessaire pour retrouver « votre ami ». Françoise m'a donné une photo des lieux. L'appartement était vide, rénové, tout juste vendu. Les deux fenêtres donnaient sur le nord-est, les toits de Paris, la petite cuisine *à l'américaine,* la salle de bain à droite, suivie d'une chambre. Un mur avait disparu. On avait l'impression d'être dans un petit loft, doux. La lumière du jour baissait tranquillement. J'étais seul. Je me suis adossé à la porte. J'ai fermé les yeux. Puis j'ai lu ses dernières lettres parisiennes. Je me suis laissé glisser, assis sur le plancher de bois vernis. J'ai lu le dossier *Tchaïkovski.* Enfin, j'ai placé des écouteurs sur mes oreilles. J'ai écouté *Trois airs pour un opéra imaginaire.* Puis *Crois-tu en l'immortalité de l'âme.* Le ciel bougeait lentement, gris, entre chien et loup. J'ai débranché les écouteurs. J'ai écouté ces œuvres à nouveau. Pour qu'elles vibrent dans l'espace qui les a vues naître. À la fin, j'ai laissé le silence ouvrir ses yeux. J'ai dit : « Merci Claude. Merci pour tant de beauté. Tant d'humanité. Tant d'amour et de vie. Merci de m'avoir accueilli, en toi, autour de toi. Ta musique, depuis une semaine à

Montréal, ta ville, chante. Elle rend les êtres humains heureux. Elle inspire toutes les générations. Va bien, mon ami. » J'ai regardé une dernière fois le plancher, les murs, les grandes fenêtres. Je suis reparti doucement. J'ai compté à nouveau les marches. Je me suis arrêté devant les fenêtres entre chaque palier. J'ai franchi, serein, le seuil du 22, rue du Général-Guilhem. J'ai regardé le square Gardette devant moi. À travers les branches peu feuillues, je voyais, en face, le Gardette Park Hôtel éclairé, mordoré, rue du Général-Blaise. J'y suis resté du 9 au 15 mars 2023. Ces jours et ces nuits en ce lieu, je m'étais promis, il y a longtemps, de les passer avec Claude, là où il avait composé ses dernières œuvres avant sa mort. Je suis allé une autre fois, côté cœur, en direction du passage Guilhem. Je l'ai emprunté jusqu'au passage Rochebrune. À nouveau, je me suis retrouvé derrière l'immeuble où vécut Claude. J'ai levé les yeux vers les fenêtres de son appartement. Là où la lumière solaire est entrée un matin de mars 1983 pour s'y retirer avec l'ultime regard de Claude dans la nuit. La constellation d'Orion serait effleurée par le créateur de l'œuvre éponyme. À la mesure 132 d'*Orion,* le percussionniste doit crier « hé – o », fortissimo, dans le tam-tam. Hé o… Y a-t-il quelqu'un ? Êtes-vous là ? À la fin de l'œuvre, mesure 182, le même appel de deux notes sera lancé. Il en est de même dans *Journal* et *Wo bist du Licht!* À l'aube, le chant des oiseaux n'osera prendre le relais de la brillance des étoiles. Au même moment, quelque part dans le monde, Gurnemanz, au début de *Parsifal,* entrera sur scène et lancera à son tour « Hé ! Ho ! ».

Deux enfants-miroirs en quête d'amour, abandonnés, se sont fracassés l'un contre l'autre. Ni résidus ni lambeaux, mais miettes. Ces « miettes philoso-

phiques du *Banquet* », chères à Kierkegaard, auraient pu devenir des pépites d'or, de vie, précieuses, uniques, nécessaires à la poursuite de leur monde, leur vie. Mais cette présence sensible du doute en soi s'est volatilisée à la vitesse des reflets.

Après

À son arrestation, le 26 octobre 1983, Pascal Dolzan avouera tout de suite le meurtre de Claude Vivier et ceux commis trois semaines plus tôt.

Il dira aux policiers : « Le soir, quand j'ai bu et fumé, je ne sais plus ce que je fais. »

Son procès se tiendra à la cour d'assises de Paris, du 10 au 14 novembre 1986.

Ils sont trois dans le box des accusés : Thierry Mercier, vingt-neuf ans, Silvano Butaric, vingt-sept ans, et Pascal Dolzan, vingt-trois ans. Les deux premiers sont inculpés de vol avec arme. Dolzan, de trois homicides volontaires sur les personnes de Patrick Barbotte, vingt-quatre ans, de Jean-Pierre Lecointe, vingt-six ans, et de Claude Vivier, trente-quatre ans. Les trois victimes étaient homosexuelles.

Dans le box, Dolzan a le look du parfait rocker. Cheveux coiffés vers l'arrière, moustache, il crâne. Froid, distant, il ne montre aucune émotion. Les deux autres, brisés par la honte d'avoir été mêlés à une histoire aussi sordide, baisseront la tête durant tout le procès. Les experts psychiatres diront que les faits leur sont devenus insupportables. Ils en font des cauchemars. Dolzan ne semble éprouver aucun remords. Lorsque le président Servat l'interroge, il répond, ailleurs, neutre, comme s'il s'agissait d'une autre per-

sonne. Il ne nie pas les faits qui lui sont reprochés. Il essaiera de s'en expliquer en évoquant son enfance, l'abandon de ses parents. Vite, il se défend d'être un homosexuel : « Mes rapports homosexuels étaient purement utilitaires. C'était simplement pour me faire de l'argent ! Je le faisais avec des hommes, mais s'il y avait eu une femme pour assouvir mes fantasmes, je l'aurais fait avec une femme. » Il tentera de se justifier : « J'ai fait pipi au lit jusqu'à l'âge de seize ans. » On évoquera sa petite copine, Patricia.

Lorsqu'on en vient au meurtre de Claude Vivier, l'accusé dira : « Quand j'ai vu le couteau sur la table, j'ai eu envie de tuer. » Lorsqu'on lui demande pourquoi, il répond : « J'ai eu envie de tuer, c'est tout. Il n'y a pas de raison. » Plus tard, il dira : « J'ai serré. J'ai frappé. »

Arrive à la barre le père de Pascal Dolzan, Bernard Dolzan, quarante-quatre ans, brocanteur. Le fils baisse la tête, se recroqueville. La zone sensible du spécialiste des jeux sadomasochistes est touchée. Ils ne se sont pas revus depuis juillet 1983. Dolzan dira à la cour n'avoir jamais pardonné à ses parents de l'avoir placé à la DDASS. Quand son père s'est remarié, Dolzan avait dix ans. Le père lui aurait proposé de revenir à la maison. Dolzan regarde le vide. Durant sa détention, il dira à un éducateur : « J'ai le même nom que mon père, mais cela s'arrête là. Pour moi, c'est un étranger. »

Le président Servat, puis M^e^ Courrège, l'avocate de Dolzan, interrogent le père. L'homme est timide. Il semble dépassé par les événements. On le serait à moins.

Il raconte : « Ma femme m'a abandonné à la naissance de Pascal. J'étais au service militaire, j'avais deux

autres enfants à charge. La DDASS était la seule solution. J'ai toujours voulu garder le contact avec lui, mais il était difficile. Il a refusé de reprendre la vie avec nous. Quand il venait, il volait et repartait. Et puis, ses visites se sont espacées. Il m'avait laissé entendre qu'il vivait de la prostitution. Je lui ai demandé de changer… »

Me Courrège : « Avez-vous l'impression que votre fils vous en voulait ?

— Peut-être, un peu.

— Avez-vous un sentiment de culpabilité à son égard ?

— Non, pas vraiment. »

On interroge le fils.

Les mots se bousculent. Les larmes coulent. Le spécialiste des jeux sadomasochistes redevient un enfant. On comprend vaguement : « Je demande pardon à mon père pour tout le mal que je lui ai fait en l'accusant de m'avoir abandonné. »

Il n'aura aucune pensée pour les victimes et leurs familles. Aucun regret, excuse, pardon. Rien.

Au dernier jour du procès, l'avocat général Larue livre son réquisitoire. Il réclame « la réclusion criminelle à perpétuité contre Pascal Dolzan, qui, le 16 [*sic*] février et le 7 mars, avait tué Jean-Pierre Lecointe, Patrick Barbotte et Claude Vivier. Puis, sept à huit ans de réclusion criminelle contre Silvano Butaric et cinq ans d'emprisonnement contre Thierry Mercier, accusés tous deux de vol aggravé ».

Il dira encore : « Cela fait quarante ans que je suis magistrat et jamais encore je n'ai vu une affaire aussi affreuse. Les faits sont si violents que j'ai envie de crier… Mais j'épargnerai aux familles des victimes le récit de ces massacres. »

Il passera en revue les trois protagonistes des deux

tueries. Il expliquera leur rôle, leur responsabilité et leur personnalité. Malgré une certaine clémence pour Mercier, « qui n'éprouve ni remords ni regrets, mais dont les nuits sont peuplées de cauchemars », et pour Butaric, qui, « en prenant une matraque, a déclenché le cycle des violences », il est sans pitié à l'égard de Pascal Dolzan. Il a été frappé par la froideur et l'indifférence étonnantes de l'accusé.

Il dira : « La sécheresse et le détachement de Pascal Dolzan peuvent rappeler ceux du héros de *L'Étranger,* d'Albert Camus. Mais ce dernier était schizophrène. Pascal Dolzan, lui, n'est pas malade. Les psychiatres nous ont expliqué qu'il n'avait pas d'angoisse et se sentait bien dans sa peau, qu'il leur avait déclaré que la vie était pour lui "une poussière qu'on balaie", qu'il aurait voulu être "admiré comme gangster". »

Les experts psychiatres venus à la barre avaient précédemment déclaré que « la pesanteur de son passé, son appétence pour les drogues et son impulsivité redoutable rendraient très improbable toute réadaptation ».

L'avocat général Larue conclura au sujet de Pascal Dolzan :

> Je n'oublie pas son enfance, mais, compte tenu des faits, je réclame la réclusion criminelle à perpétuité. En effet, si vous lui donnez seulement vingt ans de réclusion criminelle, avec le jeu automatique des remises de peine pour bonne conduite, Pascal Dolzan sortirait dans quinze ans au plus tard… Considérez-vous qu'à cet âge il ne sera plus dangereux ? À mon avis, non. Pascal Dolzan est un psychopathe. La psychopathie ne se soigne pas. Ça se guérit tout seul, mais à la longue…

La cour d'assises de Paris, troisième section, a rendu le 14 novembre 1986 un arrêt de trois pages, décrivant les chefs d'accusation des trois accusés. Je m'en tiendrai ici au seul meurtre de Claude Vivier :

> DOLZAN Pascal, est coupable d'avoir à PARIS, courant mars 1983, volontairement donné la mort à M. Claude VIVIER.
> DOLZAN Pascal, est coupable d'avoir à PARIS, courant mars 1983, frauduleusement soustrait une somme de 800 francs environ, et divers objets mobiliers, au préjudice de M. Claude VIVIER.
> Qu'il résulte de la même déclaration de la Cour et du Jury qu'à la majorité de huit voix au moins il n'existe pas de circonstances atténuantes en faveur de DOLZAN Pascal.
> [...]
> Vu lesdits articles [...] et les articles 18 et 40 du Code pénal.
> Faisant application desdits articles dont il a été fait lecture par M. le Président,
> CONDAMNE :
> DOLZAN Pascal à la peine de LA RÉCLUSION CRIMINELLE À PERPÉTUITÉ.
> [...]
> Et vu les articles 403 alinéa 4 du Code pénal,
> PRONONCE la confiscation de l'arme et des munitions saisies, ainsi que du couteau saisi.
> [...]
> Et ordonne que le présent arrêt sera exécuté à la diligence de M. le Procureur Général.

Les deux autres bénéficieront de circonstances atténuantes.

Pascal Dolzan purgera sa peine.

Le 11 avril 1991, à la Maison centrale du pénitencier de Lannemezan (Hautes-Pyrénées), il fera partie de la centaine de détenus qui ont refusé de regagner leur cellule pour protester contre la décision de la direction de « réduire la liberté de déplacement des prisonniers au sein de l'établissement en fermant les portes donnant accès aux douches et aux salles d'activités et en limitant les possibilités de visite d'une cellule à l'autre ». Une mutinerie est dans l'air. Elle se limitera à sept détenus, dont Pascal Dolzan. Ils seront transférés dans un autre établissement, « non sans avoir été violemment tabassés, pour quatre d'entre eux, avant leur départ ». Tous passeront quarante-cinq jours au mitard, avant d'être transférés (jusqu'à quatre fois pour certains) de quartier d'isolement (« la prison dans la prison ») en quartier d'isolement jusqu'au jour du procès, le 31 octobre 1991, devant le tribunal correctionnel de Tarbes, dans le Sud-Ouest.

En 2003, il bénéficiera d'une libération conditionnelle. Pour cela, le détenu doit satisfaire à trois conditions : avoir eu une attitude exemplaire durant son incarcération, ne représenter aucun danger pour la société ni pour lui-même, et avoir un projet de sortie : une personne pouvant le prendre en charge et l'aider à se trouver un logement, un emploi, etc.

En 2007, il devient père d'un enfant.

En 2009, il retournera en prison.

Le 24 juin 2009, le journal *Dernières nouvelles d'Alsace* publie ces informations :

La perpétuité plus cinq ans

Condamné en mars dernier par le tribunal correctionnel de Mulhouse à deux ans de prison pour des

violences sur sa compagne et son enfant, Pascal Dolzan avait fait appel avant de se désister. Mais le ministère public a pour sa part maintenu son appel et le quadragénaire a été jugé hier matin par la cour d'appel à Colmar. En novembre 1986, il a été condamné à la réclusion à perpétuité par la cour d'assises de Paris à la suite d'un [trois] meurtre[s] et de vols. En janvier 2003, il bénéficie d'une libération conditionnelle. Mais le 18 mars dernier, le juge de l'application des peines le convoque en vue de la révocation de cette mesure, estimant qu'il n'a pas respecté les obligations. Le lendemain, alors que le juge a mis sa décision en délibéré, Pascal Dolzan, en état d'ivresse, fracture la porte chez sa concubine avant de frapper la jeune femme et de donner un coup de pied à l'enfant de deux ans. Des faits qui le renvoient en prison pour purger la fin de sa peine. À cette peine, la cour a hier ajouté cinq ans comme requis par l'avocat général qui a relevé l'état de récidive.

Le 16 mai 2017, il sera libéré.

Maintenant

Au printemps 2018, après avoir déposé le manuscrit du roman *La Petite Rose de Halley* (2019), j'ai voulu retrouver Pascal Dolzan pour le présent livre. Je n'avais alors aucune photographie de lui.

Il y a peu d'informations à son sujet. Sur le Web, on trouve un Primo Dolzan. C'est un artiste peintre du début du XX^{e} siècle. Il a vécu à Montmartre. Il a essentiellement peint des bouquets de fleurs. Il y a Paolo Dolzan. Un artiste peintre, sculpteur et graveur

italien né en 1974. Il fait des performances, peint des toiles de grand format, parfois lors d'événements dits de « peinture en direct ». Ce sont des images plutôt expressionnistes, aux couleurs sombres. Les visages et les corps de ses personnages sont souvent déformés. Sourd une certaine violence. Il a produit et coréalisé une courte vidéo au sujet du tueur en série français Henri Landru (1869-1922). On peut la visionner sur son site. On le voit lors d'un événement artistique marcher dans une rue d'Italie. Il distribue un journal artisanal. La une est le portrait d'Henri Landru… Il y a Rhonda Dolzan, une écrivaine vivant en Australie. Elle a publié trois romans, dont *A Perfect Psychological Murder*… Il y a aussi Polona Dolžan. Elle est conservatrice et organisatrice d'événements artistiques en Angleterre. Également, une jeune violoniste slovène Ana Dolžan. Il serait ironique qu'un jour elle joue une œuvre de Claude Vivier. On trouve plusieurs personnes portant le patronyme Dolžan, avec un accent sur la lettre *z*.

La France compte une centaine de Dolzan. Il y a seulement deux Pascal Dolzan. Le premier est ingénieur en aéronautique. À voir sa photo, il semble bien jeune pour être né en 1963. L'autre est différent. Il est très actif sur les réseaux sociaux. Il a trois profils sur le même site… Il porte des verres fumés. Il a l'air d'un loubard au vert, disons. Il indique vivre à Mulhouse. État civil : célibataire. Études et emplois : informatique, technicien en foresterie, manutentionnaire. Il pourrait avoir eu vingt ans en 1983. Son visage est marqué par les épreuves, mais rien pour inquiéter. Je lis attentivement tout ce qu'il publie sur sa « page ». C'est un livre ouvert à tous. Nul besoin d'être un « ami » pour accéder à tel ou tel document. Il a

quelque quatre-vingts amis. La plupart semblent du même milieu. Chaque jour, il publie une image, des photographies de son quotidien, des *selfies,* quelques commentaires. Mon intuition me dit que c'est lui. Mais je veux une preuve béton. Comment demander à un inconnu, sur ce genre de site, s'il a déjà eu… disons, des démêlés avec la justice, pour être poli ? Je demanderai conseil à la journaliste Michèle Ouimet, qui connaît bien ce type d'individu. Elle me dira : « C'est délicat, bien sûr. De temps en temps, *like* une de ses photos. Il faut être persévérant. » Nadia Fezzani, qui a réalisé plusieurs entretiens avec des tueurs en série américains, dont un avec Richard Cottingham filmé en prison, me dira sensiblement la même chose.

Une ou deux fois, j'ai *liké* une photographie particulièrement réussie. On comprend tout de suite qu'il vit seul, qu'il *est* seul. Certains jours, il se défonce avec de l'alcool. Il montre une publicité du whisky Jack Daniel's ou la photographie d'une bouteille de vodka et de quatre cannettes de bière et écrit : « Paré pour le week-end. » Il passe ses journées sur le Net. Tout ce qu'il diffuse, sauf les photos qu'il prend de son quartier, provient du Web.

Le 22 janvier 2018, il publie trois photos de lui où il arbore un t-shirt noir. Il écrit : « Aujourd'hui j'ai 55 piges. » Je fais le calcul : 2018 – 55 = 1963. Là, je m'intéresse davantage à lui. Chaque jour, j'écris son nom dans le moteur de recherche. Je trouve un détail là, une mention ici, perdus dans cette forêt virtuelle. L'écrivain français Renaud Camus mentionne un Pascal Dolzan dans son livre *Notes sur les manières du temps,* publié aux éditions P.O.L (1985). Il cite le magazine *Le Gai Pied* et les dix meurtres d'homosexuels qui ont été commis en 1982 dans la région

parisienne. Le site du magazine offre la bibliographie de tous les articles parus au cours de l'existence du *Gai Pied*. Mais il est impossible de les lire en ligne. Je vois deux titres évoquant Pascal Dolzan : « "Cruising" à la française », 5-11 novembre 1983 ; et « Le rocker bien sage tuera trois fois ! », 22-28 novembre 1986. Tiens. J'écris à la rédaction. On va rechercher les articles demandés et me les envoyer. Ailleurs, un article du journal *Le Monde* : « La "java" meurtrière de Pascal Dolzan », 7 novembre 1983. Ses nom et prénom émergent de rares articles. Je visite quotidiennement la page du Pascal Dolzan de cinquante-cinq ans. Ce jour-là, il lance un appel à l'aide. Il a de sérieux problèmes de consommation d'alcool et de médicaments. Il cherche du travail. Son message est accompagné d'une mauvaise photocopie de son CV avec une adresse courriel Gmail. Tiens. Quelques jours plus tard, je trouve l'article de *Dernières nouvelles d'Alsace* de juin 2009. Seul le début du texte peut être consulté. Pour lire la suite, il faut téléphoner au journal, moyennant quelques euros. Je le fais. Un message enregistré demande à quel numéro on peut nous joindre… en France. J'écris. On me répond, on se montre très coopératif. La dépêche complète accompagne le courriel. C'est à ce moment que j'apprends que Pascal Dolzan a récidivé. Il est retourné en prison pour avoir frappé sa concubine et leur enfant de deux ans. Je m'informe auprès de la cour d'appel de Colmar. Est-ce que le Pascal Dolzan de l'article est toujours emprisonné ? On m'invite à communiquer directement avec le substitut général de la cour d'appel de Colmar, M. Robert Batoletti. Je lui écris. Il me répond : « Monsieur Racine. Je fais suite à votre demande pour vous indiquer que M. Dolzan a été libéré le 16 mai 2017. Je

ne peux vous communiquer aucun autre renseignement. Cordialement. » Là, je suis certain à quatre-vingt-dix-neuf pour cent que le Pascal Dolzan que je vois tous les jours sur mon écran est celui qui m'intéresse. Le lendemain matin, je risque une dernière demande à M. Batoletti : est-ce que le Pascal Dolzan qui a été libéré le 16 mai 2017 serait né le 22 janvier 1963 ? Le lendemain, à ma grande surprise, je reçois sa réponse : « La date est la bonne. Cordialement. » Le un pour cent manque toujours : une photo de Pascal Dolzan, *avant.* Quelques semaines plus tard, je recevrai les deux articles du *Gai Pied,* chacun illustré d'une photographie de Pascal Dolzan à vingt ans. C'est lui. Malgré les années, les traits d'un visage changent peu. Même front, même regard, mêmes mâchoires, mêmes lèvres. Toujours la moustache.

Sur la photo d'accueil de sa page, on le voit, un peu plus jeune, souriant. Il est accompagné d'un enfant de cinq ou six ans. Il se dégage d'eux bonheur et affection. Aujourd'hui encore, quand je regarde l'enfant, je me pose cette question : est-ce qu'il sait pour son père ? Quand, comment dire à son enfant : « Tu sais, papa, à vingt ans, il a tué trois hommes » ?

Aujourd'hui

Sur les réseaux sociaux, il fait part de ses goûts pour la musique pop, la poésie, la photographie, les pensées philosophiques, les arts de la rue, les graffitis, la nature, les beautés de la vie. De sa naissance à vingt ans, il n'a pu s'exprimer. De vingt à quarante ans, il a survécu en prison. Il y est retourné de quarante-six à cinquante-quatre ans. On peut entendre sa voix et le voir bouger

sur deux brèves vidéos réalisées à l'aide de son téléphone. Sur la première, il décrit son copain jouant avec son iPhone. Sa voix est rauque, voilée. Sur la seconde, il est chez un couple d'amis. Il est attablé. Il a un ananas sur la tête. Le fruit doit tenir en équilibre. Il a les bras en croix et suit le rythme d'une chanson. Un jeu. C'est au tour de la jeune femme assise devant lui. On entend la voix de Dolzan, hors champ : « Ha ! Alors, là ! Tu m'étonnes ! On dirait… »

Il inonde sa page d'images, de vidéos attendrissantes de chats, de chiens et d'autres animaux. Il s'identifie parfois à eux, à leur bonté. Quête d'amour ? Souvent, il se transforme, virtuellement, en loup-garou, monstre, tigre, visage blanc, yeux rougis, larmes de sang, masque du personnage Joker… On pourrait risquer un rapprochement avec les cyborgs, ces êtres mi-humains, mi-monstres, mi-animaux, mi-« étrangers » dont parle la philosophe américaine Donna Haraway, à la suite d'Élisabeth de Fontenay, dans ses livres. Il aime le rock and roll des grandes années, les motards et leur mythologie, la culture « gothique », son iconographie, ses symboles.

Malgré le temps, les épreuves de sa nuit carcérale, une étrange douceur émane de son visage marqué, transformé. Sur son profil, il mentionne un seul livre, *Un prêtre chez les loubards* de Guy Gilbert. Ouvrage qu'il a peut-être lu en prison. Dans les années 1970, cet homme d'église en blouson de cuir noir circule en moto dans les quartiers malfamés de Paris. Il tend la main à tous les Pascal Dolzan de ce monde. Il les héberge. Essaie de les responsabiliser. Il organise des sorties avec eux à la campagne. Ils retapent une vieille grange. Certains se découvrent une passion pour la menuiserie, la construction, la nature qu'ils n'ont bien

Licence enqc-13-1012473-LIQ2135909 accordée le 24 octobre 2023 à rober-racine

souvent jamais vue. La citation préférée de Dolzan est un vers de Victor Hugo : « Aimer, c'est savoir dire je t'aime sans parler. » Mais le rocker, l'homme-loup, le tigre solitaire comme il aime à s'appeler, grenade en liberté, sourd en lui. Au fil des jours, à l'écran, il fait acte de présence. La bête rôde dans sa vie sans laisser la violence marquer le monde extérieur. Selon son humeur, Dolzan revêt le costume du loubard qu'il est. Certains *selfies* ne laissent aucun doute. Il porte un vieux blouson de cuir noir, verres fumés, cigarette roulée aux lèvres, une bague à tête de mort à la main droite, bien en évidence, un bonnet de laine noire vissé sur la tête. L'image est impeccable. Son âme est-elle masquée ? Le corps l'est, tel ce serpent de mer tatoué sur son avant-bras gauche « depuis quarante ans », écrit-il le 9 mai 2019. Il le portait le 7 mars 1983… Images, traces, réflexes d'une vie ténébreuse qui tente mollement d'atteindre le commutateur de ses humeurs. Faire la lumière ou intensifier sa noirceur ? Cette question ponctue son récit. Les motos Harley-Davidson, les bouteilles de whisky, les femmes en maillot de bain sexy, les voitures sport, les demeures luxueuses avec piscine, les valises remplies de billets de banque complètent une mythologie partagée par des millions d'individus, machos, diront certains. L'aveu est parfois troublant. Le 7 octobre 2021, c'est la chanson *Adieu* de Slimane. Dolzan écrit : « Ma vie. »

Deux jours plus tard, il publie une carte de l'application Quiz BAM : « Touche ton symbole celtique et découvre qui tu étais il y a 500 ans. Pascal tu étais un ASSASSIN – année 1520. » Vous et moi n'aurions probablement pas publié cette réponse. Lui, oui. Il assume, le rappelle, provoque ou avertit… Dolzan est friand de ces jeux aux relents d'horoscope algorith-

Licence enqc-13-1012473-LIQ2135909 accordée le 24 octobre 2023 à rober-racine

mique : « Que révèle ton prénom ? » ; « Quel animal es-tu ? » ; « La date de ta naissance révélera ta personnalité. » Le 24 septembre 2019, il publie une vidéo d'un certain Sebas Rojas, mise en ligne par ce dernier en avril. Un jeune homme, debout dans une cuisine, donne le biberon à un chaton. On lit ce commentaire à propos de cette scène attendrissante (traduit de l'espagnol) : « Je suis mort d'amour ! » Sur les dizaines de commentaires des internautes au sujet de cette vidéo, Dolzan retient celui-là. Dans *Crois-tu en l'immortalité de l'âme,* le ténor chante : « j'ai toujours voulu mourir d'amour. » On retrouve les mêmes mots dans les notes préparatoires de l'opéra *Tchaïkovski.* Que signifie *mourir d'amour* ? Aimer jusqu'à en mourir ? « Chanter jusqu'à en mourir », écrivait Robert Schumann, le 15 mai 1840, dans une lettre à son épouse Clara. Figure de style, métaphore, vœu ? Le 13 octobre 2019, Dolzan affiche cette image. Un enfant porte un long t-shirt gris sur lequel on lit ce message : « Cinq choses à savoir sur mon papa. 1. C'est un vieux fou. 2. Il m'aime plus que tout au monde. 3. C'est un vieux ronchon. 4. Il maîtrise mal sa colère et déteste les idiots. 5. Si tu m'embêtes, personne ne retrouvera jamais ton corps. » Il ajoutera de sa main cet avertissement : « Qu'on se le dise. » Le 31 décembre 2019, Dolzan se prête à un jeu-questionnaire. À la question : « Enfant j'avais peur de… », il répond : « Éclater dans mon sommeil. »

Le 7 juin 2020, jour de la fête des Mères, il publie ces mots : « Pour ma mère » au-dessus de l'image d'une rose portant le message *Pour toi maman.* J'y lis sa double vie : criminalité et pensée positive, nocturne et diurne, chaton et chacal, bien et mal, cheveu et barbelé. Dans la rue, il photographie son reflet sur la

grande baie vitrée d'un immeuble. Il porte un bermuda, une chemise estivale aux motifs colorés, sac à dos, espadrilles, il est souriant. Le bon citoyen. Quelques jours plus tard : c'est le dur en blouson noir. Ou alors il offre un visage de monstre avec des yeux lumineux. Une citation qu'il fait sienne, le 17 mai 2021, le décrit ainsi : « J'ai la douceur du bonbon, la dureté de la glace, blesse-moi une fois je te tuerai deux fois. »

Ces messages sont de deux natures. L'une révèle sa triple personnalité : le loubard, le cyborg et le bon citoyen (portez le masque, vaccinez-vous). La seconde donne la parole à des textes et iconographie d'amour (*fleur bleue,* aurait dit Novalis), des proverbes de sagesse, des pensées philosophiques et poétiques. Ils célèbrent la paix universelle, l'accueil, la pensée positive, le pardon ; soulignent le partage, la tristesse, le regret, le manque, l'absence ; rappellent l'humilité nécessaire pour reconnaître ses erreurs passées afin de grandir. La rédemption n'est jamais loin. Quelques noms : Platon, Léonard de Vinci, Victor Hugo, Gustave Flaubert, Pablo Casals, Confucius, Alfred de Musset, Charles Baudelaire, Mazouz Hacène, Amin Maalouf, Goethe, Voltaire, Lao Tseu, Nelson Mandela, Thomas à Kempis, Hubert Reeves, Paulo Coelho, Antoine de Saint-Exupéry, Simone Weil, Walter Riso, Osho, G. M. Trevelyan, Bouddha, l'abbé Pierre, Madeleine Cohérier, Jimmy Yuth, José Mujica, Zayn Malik. S'ajoutent l'actrice Jodie Foster, le groupe Guns N' Roses, les chanteurs Bob Marley, Jean-Jacques Goldman, Florent Pagny, Bernard Lavilliers, Renaud, Daniel Balavoine, Bruce Springsteen ou encore Marie Laforêt, « l'idole de mon enfance », écrit-il.

Le 29 mai 2020, sous un clip de Johnny Hallyday interprétant *Je te promets,* Dolzan adressera cette pro-

messe à une amie. Les derniers mots étonnent : « Je te promets de t'aimer *jusqu'à ma mortalité.* »

Le Québec figure à quelques reprises parmi ses billets. Une captation télévisuelle de 1997 où Serge Lama chante *Je voudrais tant que tu sois là* avec l'Orchestre symphonique de Québec. Diane Dufresne interprétant *Chanson pour Elvis* en 1975. Bertrand Cantat et son groupe Noir Désir chantent *L'Homme pressé* à l'émission *L'Artiste du jour* dans les studios de MusiquePlus, à Montréal, le 12 mars… 2002.

Du 13 au 28 février 2022, il publiera quatre anciens *selfies.* Pas un mot. Ce qui est inhabituel chez lui depuis qu'il est actif sur les réseaux sociaux, soit depuis le 16 mai 2017, jour de sa libération. Rien jusqu'au 13 mars. Ce jour-là, il affiche quatre photographies d'une vieille veste de cuir de marque Devred. Il l'offre pour deux cents euros. Le message est clair. Silence Web jusqu'au 12 avril, jour où deux *selfies* inexpressifs occupent l'écran. Il est absent jusqu'au 18 mai. Ce mercredi-là, on a droit à un nouveau *selfie.* Il porte une chemise bleue mouchetée de blanc. Sur le mur derrière lui, on reconnaît les informations propres aux établissements de santé. Examen annuel, suivi médical, cure de désintoxication ? Il est de retour à l'écran le 22 août. Nouveau *selfie* probablement pris à l'arrière d'une demeure privée. Le lendemain, il publie une très belle photographie qui devient sa page d'accueil. Dans un ciel bleu, le soleil éclatant, on voit la traînée blanche d'un avion et un oiseau noir en plein vol. Le tout entouré de hautes branches en éventail. Le 3 septembre, il est de retour dans son appartement. Nouveau *selfie* rehaussé virtuellement d'un nœud papillon, une pipe entre les lèvres, lunettes, barbe, moustache, sourcils et cheveux blanchis. Il est coiffé

d'un béret basque. Le 6 octobre, il écrit « Révoltez-vous » au-dessus du portrait de Léo Ferré interprétant la chanson *Les Anarchistes.*

Une internaute lui envoie ce message :

> Coucou, bonjour, excusez-moi d'apparaître ainsi sur votre profil en plus sans votre permission, mais j'ai comme l'impression de vous avoir déjà vu quelque part, raison pour laquelle je n'ai pas pu m'empêcher de vous laisser un commentaire. Ça me ferait énormément plaisir si vous pouviez me laisser un message en privé suivi d'une demande d'ami afin que je puisse faire la connaissance d'une fée comme vous.

Les quatre derniers mots m'interpellent.

Le lendemain, 7 octobre, il offre un nouvel autoportrait. Plan américain. Frontal. Visage marqué, regard clair. Cheveux gris coupés court, moustache et *pinch.* Il ne sourit pas, mais la douceur n'est pas loin. Il porte un kangourou gris sous son blouson de cuir noir. Derrière lui le ciel est bleu. Le 21 avril 2023, il change la photographie de sa page d'accueil : l'image verte et jaune de l'album de musique reggae *Get Ready Rock Steady.* Le promeneur solitaire publie trois nouvelles photographies : un terrain vague, une rivière à travers champs, des entrepôts de briques. Elles ont été prises le… 14 avril 2023. Jour du soixante-quinzième anniversaire de naissance de Claude.

À l'aide des photographies faites depuis son logement (couchers et levers de soleil, habitations voisines), de Google Earth et de quelques réponses qu'il a données à une amie au sujet de ses photos, j'ai repéré l'immeuble où Dolzan habite, sa fenêtre. J'ai reconnu les maisons, l'école, le clocher, les arbres, les rues, le

stationnement qu'il observe et photographie de sa fenêtre. J'avoue avoir eu un frisson.

J'ai eu envie d'aller dans la ville où il vit, de louer une chambre à l'hôtel, et d'attendre qu'il sorte de chez lui. Il y a un banc de parc à proximité. Nouvelle question « délicate » : comment l'aborder dans la rue sans me faire accuser de harcèlement ? On va prendre un café ?

En 2009, année où il est retourné en prison, un meurtre a été commis dans l'immeuble situé tout juste derrière celui qu'il habite aujourd'hui. Une femme de trente-six ans a étranglé son ami de quarante-deux ans à l'aide du fil d'un chargeur de téléphone portable.

J'aurais aimé rencontrer Pascal Dolzan, avoir un entretien avec lui et le publier ici. Comment se sent-il aujourd'hui ? Quand a-t-il appris qu'il avait tué l'un des compositeurs les plus importants de sa génération ? A-t-il déjà écouté la musique de Claude Vivier ? Sait-il qu'au moment où il enlevait la vie de Claude, Vivier venait de composer *Crois-tu en l'immortalité de l'âme* ? Accepterait-il de l'écouter en ma présence ? Regarder Pascal Dolzan écouter la dernière œuvre du compositeur qu'il a tué (à l'endroit où cela s'est produit). Regarder les mains, la bouche, les oreilles, les yeux de celui qui a séduit Claude, pour le tuer, ce 7 mars 1983. Cela, bien sûr, n'aura pas lieu. Malgré lui, il fait partie de l'histoire de la musique contemporaine du XX^e^ siècle. Contrairement à Mark D. Chapman qui a assassiné John Lennon pour « entrer dans l'Histoire », Pascal Dolzan y a été poussé, presque par hasard. S'il l'apprenait, je crois qu'il s'en balancerait. Mais qui sait ?

Aujourd'hui, la musique de Claude est jouée régulièrement à travers le monde, tout comme son opéra

Kopernikus et le grand cycle de *Rêves d'un Marco Polo.* L'ensemble de ses œuvres est enregistré par les grandes maisons de disques. Ses partitions sont éditées chez Boosey & Hawkes. Ses écrits sont publiés. Sa vie, son destin et son œuvre ont inspiré de nombreux créateurs. J'ai recensé en Amérique et en Europe une trentaine d'œuvres d'écrivains, de poètes, de dramaturges, de metteurs en scène, de cinéastes, de compositeurs ; la fiction s'y mêle souvent. Sans compter les nombreux travaux universitaires.

Que raconterait Dolzan de ce qui s'est passé le 7 mars 1983 ? Sa mémoire chercherait probablement à ne pas ouvrir le micro. Mais d'autres imaginent cette mémoire, l'inventent, la dramatisent, la mettent en scène. Dolzan est le jeune homme, l'inconnu, figé dans cette nuit. Il est devenu un personnage de fiction, une didascalie, une indication scénique, un comédien, un poème. Bien sûr, ses crimes sont monstrueux, mais lui n'est pas un monstre. Avec sa gueule d'ange écorché vif, Le Caravage l'aurait peint, Pasolini, filmé. On peut évoquer l'Ange Heurtebise de Cocteau ; un personnage à la Jean Genet ; ou l'Ange de l'Histoire de Walter Benjamin. Mais Pascal Dolzan n'est pas un personnage nourri d'encre et d'idées. C'est une personne de chair et de sang. Il a beaucoup souffert depuis sa naissance et fait souffrir, « atrocement », dira le médecin légiste lors du procès.

Le 16 juillet 2019, j'ai envoyé un courriel à l'adresse indiquée sur son CV. Dans un premier temps, je souhaitais prendre contact avec lui. S'il avait accepté, je lui aurais confié mon lien d'amitié avec Claude et la nature de ce livre.

Voici l'essentiel :

Je crois que chaque être humain est unique et fascinant, peu importe son parcours, ses réussites, ses erreurs ou ses origines. Chaque personne a une vie et une histoire riches à raconter pour peu qu'on veuille bien l'écouter. Elles peuvent renseigner sur une dimension trouble ou lumineuse de l'humanité ; un point de vue unique, donc différent, de la réalité. Depuis un an, je cherche à vous connaître via les informations disponibles sur Internet et autres.

En février et mars 1983, à Paris, vous avez commis trois meurtres (les deux premiers, accompagné de deux hommes ; le troisième, seul) pour lesquels la cour d'assises de Paris vous a condamné, en novembre 1986, à la réclusion criminelle à perpétuité.

Sachez bien que je ne porte aucun jugement sur ces actes. Chacun a ses raisons et ses motifs d'avoir agi de telle ou telle façon à tel ou tel moment de son existence. La part de mystère et d'inconnu est assurément très grande sur le pourquoi de ces gestes.

Il a dû se passer là, à ces moments très précis, quelque chose hors de l'ordinaire dans votre tête, vos nerfs, vos sensations, votre corps, votre vie. Humainement, tout cela m'interpelle ; je ne suis pas le seul.

En 2017, vous avez été libéré. Ce qui m'intéresse, c'est vous, vos réflexions, votre vie, votre parcours : avant, pendant ces événements tragiques, après ; et maintenant. J'aimerais comprendre pourquoi et comment un jeune homme de vingt ans a pu « glisser », « basculer », soudainement, comme ça, un soir de mars, dans un inconnu vertigineux (peut-être sous l'influence de substances : alcool, drogue), et commettre l'irréparable, et ainsi transformer des vies et la vôtre à tout jamais. Je crois que cela pourrait tous nous arriver un jour ou l'autre.

J'ai lu attentivement ce que vous avez publié sur votre page Facebook. C'est là que j'ai trouvé votre adresse courriel, à l'intérieur d'un message que vous écriviez le 10 août 2018 ; et cet appel à l'aide, deux jours plus tard, auquel j'ai été particulièrement sensible. J'ai regardé avec un grand soin toutes les photos que vous avez prises et publiées sur votre page : les couchers de soleil, les scènes de la nature, certains animaux nageant sur l'eau, les chats que vous affectionnez, les envolées d'oiseaux, les sculptures modernes dans un parc, l'homme-feuilles dansant dans les arbres, les affiches sur les murs des rues que vous avez empruntées, les graffitis des villes, dessins, tatouages (vous dites en porter un depuis maintenant quarante ans), vos autoportraits, les clips vidéo de vos groupes rock, chanteurs et chanteuses préférés, les rues illuminées lors des Fêtes, les dessins et messages d'humour et d'humeur, votre intérêt pour la moto et les motards, votre rêve de traverser un jour les USA en Harley, votre devise : « Mieux vaut tard que jamais. »

Il se dégage de tout cela un amour de la nature, un désir de renouer avec le monde sensible du vivant, ses couleurs et la beauté qui vous entoure. Malgré cette nuit qui fut longtemps la vôtre, une lumière semble toujours veiller et vibrer en vous. Le 13 octobre 2003, vous écriviez des mots qui m'ont touché. Vous les avez publiés sur le site Allo-Ciné, à l'intention de Richard Bohringer :

> « Bonjour Richard. Tu as passé des messages pendant de longues années sur la radio pour les prisonniers, j'en ai profité car je viens de passer vingt piges dans une cage. Je voulais juste te dire

merci, pour le soutien moral que tu nous as donné. De plus tu as toujours eu de très bons goûts musicaux.
Je souhaiterais te rencontrer car je voudrais écrire mon histoire, elle sort de l'ordinaire.
J'espère que tu donneras suite à ce courrier et dans cette attente reçois toute mon Amitié.
Bien à toi.
Pascal Dolzan »

Outre votre passion pour la musique et la radio, j'ai retenu cette phrase : « mon histoire, elle sort de l'ordinaire ».
Peut-être que vous aimeriez me la raconter, votre « histoire qui sort de l'ordinaire », dans vos mots ; à votre rythme ? Au regard de ce que fut votre vie, votre parole aujourd'hui, me semble-t-il, en 2019, devrait être entendue et partagée. Car je ne crois pas que l'on puisse résumer la vie d'un homme à un seul de ses actes, aussi terrible fût-il au moment où il a été posé, et ne retenir que cela.
Voilà, monsieur Dolzan. Ce courriel est une première prise de contact. Sentez-vous bien libre d'y répondre ou non.
Je vous remercie à l'avance.
Bonne journée.
rober racine

Je n'ai reçu aucune réponse de sa part. Cela ne m'a pas étonné.

Les faits

Officiellement, Claude *serait* né le 14 avril 1948.

Officiellement, Claude *serait* décédé le 12 mars 1983, date où on a retrouvé son corps, « cinq jours après sa disparition », lit-on souvent. Claude et Harry Halbreich devaient se rencontrer le 8 mars 1983 pour une réunion de travail. Comme l'indique l'arrêt du 14 novembre 1986 cité précédemment, « DOLZAN Pascal, est coupable d'avoir à Paris, *courant mars 1983,* volontairement donné la mort à M. Claude VIVIER ».

Claude a été tué « courant mars 1983 ».

Date d'arrivée sur Terre, incertaine.

Date de départ, incertaine.

Une chose est certaine : arrivée et départ se sont faits dans le sang.

Les documents entourant la procédure judiciaire (procès-verbaux d'auditions, instruction, rapports d'experts psychologues et psychiatres, acte d'accusation, plaidoiries, réquisitoire, jugement, rapport d'autopsie de Claude Vivier) se trouvent au greffe de la cour d'assises de Paris.

Certaines personnes m'ont demandé pourquoi je souhaitais consulter le rapport d'autopsie. Un tel document décrit les faits. C'est le « rapport de conditions » d'un corps humain sans vie. Depuis que je m'intéresse au meurtre de Claude, j'ai lu plusieurs

affirmations contradictoires et souvent sans références précises. D'abord à propos du jour de la mort de Claude, puis de la ou des causes de celle-ci. On peut lire dans les journaux différentes informations. Claude serait mort étranglé et poignardé « dans la nuit du 6 au 7 mars ». Ailleurs, ce serait « le 7 mars ». Ou alors « dans la nuit du 7 au 8 mars ». Le sujet sur lequel les versions diffèrent le plus souvent est celui des coups et blessures, particulièrement pour ce qui est du nombre de coups de couteau.

Dans le journal *La Croix* du 12 avril 1983, le musicologue Harry Halbreich écrit « vingt-quatre coups de couteau ». Quand j'ai rapporté cette information à Janine Euvrard, sa sœur, elle m'a dit : « Harry aimait, parfois, exagérer les faits. Mais Rober, je m'en souviens comme si c'était hier. Le samedi 12 mars, il faisait très beau. Lorsque les policiers ont sorti le corps de Claude de son appartement, ils m'ont dit : "Ça s'est fait très vite. Il a reçu dix-sept coups de couteau." » Et elle s'est frappé le front tant cela était encore inscrit dans sa mémoire.

Dans *Le Monde* du 7 novembre 1983, le journaliste N. B. écrit « dix-sept coups de couteau ». Je n'ai pu le joindre.

Dans *Le Gai Pied* du 22-28 novembre 1986, le journaliste Jacques Voignier indique « vingt-cinq coups de couteau ». Je n'ai pu le joindre.

Dans un article du *New York Times* paru le 1er décembre 1996, le critique musical Paul Griffiths écrit « quarante-cinq coups de couteau ». Je lui ai demandé où il avait pris ce nombre. Il m'a répondu : « C'est telle personne qui m'a dit ça. » J'ai demandé à cette personne d'où venait l'information. Mémoire capricieuse…

En soi, le nombre importe peu. Il est simplement déplorable de constater que ces informations circulent toujours dans différentes publications et sur le Web. Sur le site musiquecontemporaine.info, la notice biographique de Claude Vivier commence ainsi : « Claude Vivier [1948, Canada (Montréal, Québec) – 1983, France (Paris), sauvagement assassiné à trente-cinq ans sur le parvis d'une église dans des circonstances pasoliniennes] ».

Pour d'autres personnes, Claude a été assassiné dans un métro… Celles-ci confondent sa dernière œuvre avec la réalité.

Le rapport d'autopsie établirait les faits une fois pour toutes. Pour respecter la mémoire de Claude, j'espère qu'un jour on pourra apporter les faits avérés.

En décembre 2019, j'ai écrit au greffe de la cour d'assises de Paris. Je souhaitais connaître la chronologie des événements qui ont conduit à la mort de Claude. Connaître la vie de Dolzan. Lire ses mots, ses paroles, ses regards, ses gestes, ses silences durant cet événement dramatique et son procès. Y lire peut-être les paroles échangées entre Claude et lui à ce moment. Pour établir les faits, corriger, s'il y a lieu, les inexactitudes, voire les inventions toujours en circulation. Peut-être pour offrir un autre versant du dernier chant de Claude Vivier par la voix de celui qui l'a tu.

En juin 2020, la cour a répondu à ma demande. En principe, apprend-on, ces documents seront accessibles au public soit soixante-quinze ans après l'année de l'arrêt (1986), c'est-à-dire en 2061 (j'aurais alors cent cinq ans…), soit vingt-cinq ans après la mort des intéressés ; ici, Pascal Dolzan. Je pouvais tou-

tefois faire une demande de dérogation pour avoir accès à ce dossier.

En août 2020, j'ai fait parvenir cette demande au ministère de la Culture, direction générale des patrimoines, service interministériel des Archives de France, sous-direction de la communication et de la valorisation des archives.

Le 7 décembre 2020, j'ai reçu par la poste la réponse suivante :

> J'ai le regret de vous faire savoir qu'après avoir pris l'avis du service dont émanent les documents, je ne peux vous autoriser à consulter par dérogation l'article suivant :
>
> • Dossier de procédure de Pascal DOLZAN, condamné en novembre 1986 pour l'assassinat de Claude VIVIER.
>
> En effet, l'avocat général de la Cour d'appel de Paris, dont l'accord préalable est requis par les dispositions de l'article L213-3 du Code du patrimoine, estime que la communication de ces documents pourrait porter une atteinte excessive aux intérêts protégés par la loi, notamment à ceux de l'auteur des faits, aujourd'hui encore en vie. Il a, pour cette raison, émis un avis défavorable.
>
> Je vous précise toutefois qu'en application des articles L340-1 et L342-1 du code des relations entre le public et l'administration, il vous est possible de saisir pour avis, dans un délai de deux mois, la Commission d'accès aux documents administratifs.

Le 26 janvier 2021, j'ai « saisi pour avis » cette commission.

Le 26 mars 2021, j'ai reçu un nouvel avis, négatif. Mais cette fois portant la précision suivante :

> La commission estime que ces documents sont soumis à un délai de communicabilité de soixante-quinze ans à compter de leur création, conformément au c) du 4e du 1 de l'article L213-2 du code du patrimoine, ou de vingt-cinq ans à compter du décès des intéressés. Elle relève que l'un des intéressés, concerné au premier chef par ce dossier de procédure, étant toujours vivant, ce dernier délai ne peut trouver à s'appliquer. La commission note également que cet intéressé n'a pas donné son accord à la communication, mais a au contraire opposé un refus tacite aux sollicitations de Monsieur RACINE.

Le 25 mai 2021, Pascal Dolzan m'a « barré » de sa page. J'étais presque heureux : premier signe (de sa part) à mon endroit. Des responsables l'ont certainement informé de ma demande : un ami proche de la victime Vivier, Claude, souhaiterait en savoir davantage…

Il a tué Claude. Il m'exclut.

Je comprends et respecte cette décision.

Trois roses rouges

Lorsque Claude a été retrouvé sans vie dans son appartement, ses amis Janine Euvrard, critique de cinéma, Alain Féron, compositeur, et Harry Halbreich, musicologue, ont tout fait pour respecter sa mémoire. Dans une très belle lettre, Janine Euvrard fait le récit de ces journées. En voici quelques passages :

> Paris, le 21 avril 1983 (45 jours après la mort de Claude).
> Il est des événements dans la vie qu'on n'oublie pas, qui vous marquent à tel point dans votre corps et votre tête qu'ils vous collent à la peau. Il en est ainsi pour Alain Féron, Harry Halbreich et moi-même de la mort de Claude Vivier.
> Perdre un ami, c'est horrible, perdre un ami jeune, l'apprendre par téléphone alors qu'on est loin, fait mal, on se sent impuissant, exclu, inutile, mais perdre un ami assassiné, trouver le corps, pénétrer dans l'appartement, avoir sous les yeux, dans ses narines, sur ses mains, ses habits, cette mort horrible, vivre pendant des jours et des jours les coups de téléphone, la police, les formalités, la morgue, les pompes funèbres est une expérience qu'aucun de nous trois n'avions jamais rêvé vivre. Et pourtant à partir du mardi 8 mars, date à laquelle Claude manqua un rendez-vous de travail avec Harry Halbreich, jusqu'à

l'heure où nous avons tous les trois porté l'urne au fourgon qui l'emportait vers l'aéroport, nous n'avons cessé de penser à Claude, d'être avec Claude avec toute notre amitié afin que tout soit fait dans l'ordre et la tendresse.

[…]

Nous avons durant tous ces jours, comme je l'ai dit plus haut, vécu avec Claude sans cesse, ce dernier ayant donné mon nom au consulat à Paris en cas d'accident, nous avons scrupuleusement et avec amour et désespoir tout fait pour que Claude repose en paix. Lorsque la police nous a signifié que le corps après autopsie était disponible, nous avons, avec l'aide d'un premier coup de fil donné par le consulat des pompes funèbres, téléphoné au prêtre pour organiser le service religieux, des amis ont amené une bande de musique balinaise que Claude aimait tant, que nous avons jouée après le service, un petit groupe d'amis nous a accompagnés au Père-Lachaise, Harry, Alain et moi avons pris place aux côtés du cercueil de Claude, arrivés au Père-Lachaise nous avons accompagné Claude, lorsque le cercueil a été posé sur les rails du crématorium, les portes se sont refermées sur le cercueil, trois roses rouges que nous avions déposées l'ont accompagné et une heure plus tard, l'urne nous a été apportée, nous l'avons accompagnée jusqu'au fourgon qui partait pour Roissy. Le lendemain, il y a eu le concert où les *Trois airs pour un opéra imaginaire* ont été chantés, devant une salle pleine d'amis et un public ému et attentif. Ainsi se terminait pour nous une phase de notre vie qui restera toujours profondément ancrée dans nos tripes.

[…]

Claude était notre ami, nous l'aimions tendrement, notre seul souhait à présent est que sa musique franchisse *toutes* les frontières, et qu'elle soit jouée partout dans le monde, nous ferons toujours tout ce qui est en notre pouvoir et tout ce qu'on nous permettra de faire afin que cela soit fait, nous savons profondément que ceci était le vœu de Claude, qui ne voulait ni la gloire ni la célébrité, mais simplement partager avec le monde entier cette musique si belle qu'il nous laisse.

Le 14 avril 1983

Le jour du trente-cinquième anniversaire de naissance de Claude, une cérémonie religieuse à sa mémoire s'est tenue à Montréal, en l'église Saint-Albert-le-Grand, située au 2715, chemin de la Côte-Sainte-Catherine.

J'ai peu de souvenirs de cet événement.

À l'avant se trouvait une petite table. L'urne noire de Claude y était posée. À côté, une photographie de Claude, prise par Daniel Dion le 23 novembre 1982, lors de sa conférence au Centre culturel canadien de Paris. Peut-être y avait-il autre chose.

Famille, proches, amis, compositeurs et musiciens composaient l'assemblée.

À l'orgue, dom André Laberge joua le choral *Pare-toi, chère âme* de J. S. Bach, suivi des *Desseins éternels (Nativité)* d'Olivier Messiaen. On a pu également entendre « HO VISTO DIO » extrait de l'enregistrement *Lettura di Dante* interprété par la soprano Pauline Vaillancourt et l'ensemble de la Société de musique contemporaine du Québec dirigé par Serge Garant ; le psaume dit de « l'esprit d'enfance », un extrait d'*Ojikawa,* chanté par la soprano Marie-Danielle Parent ; enfin, des extraits de l'*Oratorio de l'Ascension* de J. S. Bach avec le chœur et l'orchestre du Conservatoire de Montréal dirigé par Louis Lavigueur.

Le poète Paul Chamberland a lu un très beau texte en hommage à Claude.

Puis, ce fut son grand ami Michel-Georges Brégent. Je me souviens qu'à la fin de sa lecture, rempli d'émotion, il a fait un geste vif indiquant un long tissu coloré suspendu au plafond. On aurait dit un filet d'eau. « Et là, c'est son énergie qui coule. »

Il y a eu la communion. Je revois quelques proches et compositeurs s'avancer, recueillis, vers le prêtre.

À la fin, quelques personnes se sont approchées de la table pour être au plus près de Claude. L'un de ses grands amis a soulevé discrètement le couvercle de l'urne, a retiré la petite boîte métallique contenant les cendres et l'a portée à son oreille, en l'agitant doucement, comme pour entendre Claude.

À l'époque, le geste m'avait déplu.

Aujourd'hui, je pense que cet ami, n'y croyant toujours pas, a eu besoin de prendre Claude dans ses bras pour se rendre compte que tout cela était bel et bien vrai. Le grand rire vital de Claude ne retentirait plus jamais parmi nous.

Maintenant, pour être avec lui, il suffit d'écouter sa musique.

Depuis, Claude repose au complexe funéraire Alfred Dallaire Memoria, situé au 2159, boulevard Saint-Martin Est, à Laval. L'établissement identifie l'emplacement de l'urne ainsi : LN 03, lot 0245. Dans l'une des salles, on trouve un grand mur composé de cent trente-cinq niches. Neuf rangées horizontales composées chacune de quinze petits espaces.

L'urne contenant les cendres de Claude se trouve au bout de la deuxième rangée supérieure, à droite, case 14.

L'ouverture de la niche est vitrée.

L'urne de Claude est noire, sobre.

Une photographie de Claude souriant y est apposée.

Au-dessus, une petite plaque dorée porte l'inscription :

Claude Vivier 1983.

En dessous, sur le cadre doré de la niche, une autre :

Claude Vivier – compositeur.

Sa sœur Gisèle repose tout près.

J'y suis allé quelques fois pour me recueillir.

Au concert commémoratif du 2 juin 1983, à la salle Claude-Champagne, sept œuvres de Claude seront jouées : *Pianoforte, Shiraz, Pour flûte et piano, Prolifération, Pulau Dewata, Love Songs* et *Lonely Child.*

Pour l'occasion, Thérèse Desjardins écrira ce témoignage dans le programme :

> Le grand rire presque provocateur de Claude cachait l'angoisse créatrice d'un homme acharné à découvrir son âme dans sa musique.
> Claude nous laisse ce désir de l'amitié profonde dans l'harmonie : l'amour de la musique.
> La musique de Claude reste, c'est par elle que je continue à vivre notre amitié magique, vivante en même temps que figée dans l'histoire.
> Patrick Straram le Bison Ravi me « signale » *Pensée nomade* de Gilles Deleuze : « Ceux qui lisent

Nietzche sans rire, sans rire beaucoup, sans rire souvent et parfois de fou rire, c'est comme s'ils ne lisaient pas Nietzsche. » Ainsi Claude Vivier et Patrick Straram le Bison Ravi furent-ils amis, entendant Janis Joplin, Jacques Brel, Gustav Mahler, Alban Berg, Charlie Parker et Muhal Richard Abrams, scellant leur amitié/affection au Pitt comme en Berlioz.

Rues Claude-Vivier

On trouve dans la région de Montréal deux rues Claude-Vivier.

L'une à L'Île-des-Sœurs.

La seconde à Vaudreuil-Dorion.

Dans les deux cas, on a créé un secteur toponymique à thème comme il s'en trouve dans plusieurs quartiers : noms d'oiseaux, de fleurs, d'arbres, etc. Ici, il s'agit de noms de musiciens et compositeurs du XX^e^ siècle.

Sur l'île des Sœurs, la rue Claude-Vivier longe le parc Maynard-Ferguson, nommé ainsi en hommage au célèbre trompettiste de jazz reconnu pour sa facilité à produire des notes suraiguës. La rue entoure un pâté de résidences luxueuses. L'une d'elles, toujours en vente, est évaluée à près de sept millions de dollars…

Toute sa vie, Claude a vécu dans de modestes logis, avec le strict nécessaire.

La rue Claude-Vivier fait l'angle avec la rue André-Prévost. La suivante est la rue Serge-Garant. Elles sont situées à la pointe ouest de l'île. On y trouve trois immeubles d'habitation : Symphonia Viu, Symphonia Pop, Symphonia.

À Vaudreuil-Dorion, municipalité à l'ouest de Montréal, voisine de Hudson, la toponymie célèbre également des musiciens et compositeurs du siècle dernier.

La rue Claude-Vivier fait le lien entre les rues Jacques-Hétu et Claude-Léveillée. Un peu à l'est, la rue Pierre-Mercure entoure un parc éponyme que jouxte également la rue Sylvain-Lelièvre.

Je serais curieux de savoir si les résidents de ces quartiers connaissent la vie de ceux dont les noms figurent sur leurs plaques de rue et enveloppes postales.

En poursuivant vers l'est, en direction de la baie de Vaudreuil, on remonte dans le temps. On trouve les rues Ravel, Strauss, Bizet, Chopin, Beethoven, Mozart, Bach, Lully… Noms d'arbres et de fleurs prennent ensuite le relais jusqu'à l'eau.

Pourquoi ces quartiers et non Pont-Viau ou Montréal, là où Claude a passé son enfance et sa vie de compositeur ?

Le 3 janvier 1983, à Paris, Claude a le mal du pays. Il écrit cet aveu à Thérèse Desjardins : « peut-être que pour la première fois de ma vie j'accepte une chose que je m'étais toujours systématiquement obligé de refuser – je suis montréalais, mes racines sont là et non pas dans un vague pays imaginaire comme mes parents peuvent l'être. »

L'étourneau sansonnet

Au mois de mai 1983, ma compagne et moi rentrons à la maison. Nous marchons sur l'avenue Bloomfield. L'air embaume le lilas et le muguet. À une centaine de pas devant nous, du côté ouest de l'avenue, entre Bernard et Van Horne, j'aperçois un étourneau sansonnet sur une branche. Son plumage iridescent capte le soleil et mon attention. Au moment où je fais observer à mon amie la beauté de l'oiseau, celui-ci amorce un vol à basse altitude dans ma direction et s'agrippe au revers de mon veston, côté cœur. Il me fixe de son œil noir, le bec jaune. Il est demeuré un moment ainsi.

J'ai dit : « Claude. » Puis il s'en est allé.

« Tu vois, m'a dit Louise, ton ami est toujours là. »

Si je devais écrire l'histoire de cette nuit

Je suis au square Gardette.

Je suis assis non loin du kiosque à musique.

Toujours ce vent dans les arbres.

Entre les feuilles, je distingue les façades de la rue du Général-Guilhem. Je ferme les yeux. Je vois tout.

Dolzan est là-haut. Au sixième étage de l'immeuble portant le numéro 22. Il a tué Claude et il a tu Vivier. Une amitié interrompue, une œuvre inachevée, une vie volée. Il se détourne de la victime. Il mange un petit gâteau dans la cuisine. Trois semaines plus tôt, la nuit de la Saint-Valentin, il a tué deux jeunes hommes à leur domicile, 2, rue Véron, dans le XVIII^{e} arrondissement. Il leur a tiré deux balles dans la tête à bout portant. Un .22 long rifle. Il avait deux complices. Le chiffre 2. Pascal Dolzan est né le 22 janvier. Tous les cinq dans la vingtaine.

Dans la soirée du 7 mars, ce sera Claude.

La radio est allumée. Le désordre. La moquette. Un matelas renversé sur le corps immobile, la bouche bourrée de papier pour atténuer ses cris. Les murs éclaboussés du dernier souffle de Claude. Un piano. Des partitions manuscrites jonchent le sol. La toilette fuit. Pourtant, un calme étrange respire après le torrent. Rebelle tranquillité où le méfait commis

dans le bruit rehausse l'intensité de la chute, l'absence des sons du vivant.

Ce silence n'est pas celui de la musique ni celui des musiciens. Il garde tout en mémoire. Peut-être a-t-il honte d'ouvrir les yeux, embués par cette rage récente, détresses opposées, l'une fulgurante, irrationnelle, l'autre ébaubie.

Sur la table de travail de Claude, par terre, se trouvent des feuillets quadrillés, millimétrés, lignés, certains tachés de sang. On peut y lire les noms et les descriptions des personnages de l'opéra qu'il préparait sur la mort de Tchaïkovski. Chacun défile devant Dolzan. Ils lui posent la même question : « Pourquoi ? »

Dehors, tout se couvre. Le ciel prend le relais de la terre et avec lui l'obscurité déplace la clarté.

Je m'entends dire :

J'ai rencontré l'homme qui a éteint Claude Vivier. Nous avons passé une partie de la journée dans l'appartement où il a commis son crime. Nous aurions pu simuler les jeux de l'érotisme, faire l'amour. Pour qu'il retrouve cette pulsion d'abattre, masquée de désir, qui fut la sienne ce soir-là. Nous sommes restés assis en silence une heure, peut-être deux. Nous n'avons rien fait, pas dit un mot. Il revivait, quarante ans plus tard, ce que ni moi ni personne ne saura jamais. La mémoire des lieux avait des trous. Ils filtraient la lumière du square Gardette en face de l'immeuble. J'ai regardé les mains de cet homme, la bague à tête de mort passée au majeur droit, ses yeux bruns, sa bouche, ses lèvres minces à défaut d'être fines, sa moustache, le serpent de mer tatoué sur son bras gauche, ses cheveux coupés ras. Pendant son visage, son regard fuyait, aigu, éteint par l'horreur de l'incarcération, les cellules, les bruits, les invectives, les ordres

des gardiens, les clés, les barreaux, les éclairages violents, les mauvaises odeurs, la promiscuité masculine, l'absence de femmes et d'intimité. « Vingt piges dans une cage. » La violence retenue, à vif, dans son corps épaissi, vieilli prématurément. Soif irrépressible de tout. La violence finit-elle par se retirer d'un corps violenté devenu violent ? À quelques reprises, j'ai pensé : il pourrait me tuer, m'étrangler, sortir un couteau, une hachette, me tailler en pièces, me massacrer. Il pourrait aussi me prendre dans ses bras et souffler dans mon cou au lieu de le tarauder : « Aide-moi, Rober. » Il m'a regardé. Il a souri. Dentition trouée comme la mémoire ou les panneaux de bois des *shotgun paintings* de William S. Burroughs. Il s'est levé. Un mètre soixante-dix. « Alors, on fait quoi, là ? » a-t-il dit, la voix grasse, tissée d'abus. Être là, à ses côtés, frôlait l'indécence, la provocation. Pour qui, pour quelle raison ? Voulais-je vraiment étirer ce temps à rebours jusqu'à l'événement du 7 mars 1983 ? Jusqu'à l'ouverture de cette porte mauve que Claude et lui avaient franchie ? Traverser le seuil si parlant ?

Oui.

Ce midi, la locataire de l'ancien appartement de Claude nous a dit de prendre notre temps. Elle irait au café ou au cinéma, ou elle rendrait visite à une amie. Elle ignorait tout, bien sûr. Mais qui sait ce que la nuit et le jour de ce lieu déposaient en elle pendant son sommeil et ses activités quotidiennes ? Meurtre et création avaient déjà élu domicile là. *Trois airs pour un opéra imaginaire* et *Crois-tu en l'immortalité de l'âme* sont arrivés sur Terre à cet endroit précis. À défaut d'une parole, les murs se souviennent, même repeints et rafraîchis au rythme des écailles et des baux.

Le visage de Dolzan, tantôt mobile, tantôt fermé,

Licence enqc-13-1012473-LIQ2135909 accordée le 24 octobre 2023 à rober-racine

esquivait les objets, leurs regards, pour mieux retrouver ou éviter le jeune homme insensé qu'il fut cette nuit de mars. Revoir la scène. Revivre l'acte. La plupart des meurtriers affirment y repenser chaque jour. Libérés de la prison, ils ne le seront jamais de leur crime. Il leur faudrait changer de cerveau. Et encore.

Je vois celui qui a séduit Claude dans un café-bar de Belleville. Claude est imprimé dans ce visage. Ses appels dans la nuit, ses gémissements tapissent les oreilles de Dolzan. La fuite. L'errance dans Paris. Le 31 août, il agresse Luzi Jimenez, une Philippine de quarante ans, au moment où celle-ci sort du centre Georges-Pompidou, qui présente alors l'exposition *Bonjour Monsieur Manet*. Il lui frappe la tête contre le trottoir pour lui voler son argent. Heureusement, elle s'en tirera. Quelques mois plus tôt, on pouvait y voir *Les Chefs-d'œuvre de Pollock*. Dans une lettre à Thérèse, Claude écrit au sujet de sa composition en cours, *Crois-tu en l'immortalité de l'âme* : « J'ai l'impression de faire du *dripping* ! » Il fait allusion aux mesures 31 à 58, où des centaines de minuscules points noirs, de gouttes (notes musicales sans hampes) courent le long des neuf portées des chanteurs, sopranos, ténors, basses. À chacun correspond une syllabe de langue inventée.

Je suis devant lui. Il a mis fin à la musique de Claude, à son rire, à son souffle. La vie de Claude a disparu à cause de lui. Mourir dans la violence, se débattre, la souffrance, les gémissements, la confusion. Aller jusqu'au fond de ce crime. Celui-ci est-il plus inacceptable parce qu'il s'agit de Claude Vivier, grand compositeur de musique du XX^e^ siècle ? Non. Dolzan a-t-il senti qu'il exécutait quelqu'un de spécial ce soir-là ? Probablement pas. Mais qui sait ? Au moment de l'acte, chaque victime est peut-être spéciale.

On me demande pourquoi je veux le rencontrer. Des proches me disent : « C'est un dangereux psychopathe. Il a tué trois hommes, dont ton meilleur ami à l'époque. Il a failli causer la mort d'une femme. Il a frappé sa conjointe et donné un coup de pied à la tête de leur enfant en bas âge. Peut-être a-t-il fait autre chose qu'on ignore. » On trouve cette démarche étrange. Pourtant, combien sont celles et ceux qui regardent des documentaires, docufictions, séries télévisées, films, entretiens réels avec des tueurs en série, à gages et autres assassins, et lisent des polars sans s'inquiéter ? Témoins bien installés dans le confort de leur foyer, derrière un livre ou l'écran. J'ai fait de même. Là, il s'agit d'un être humain à qui je pourrais serrer la main, d'un être humain qui pourrait également refuser de me la tendre. Être en face du faucheur de l'ami cher. Regarder dans ses yeux, l'espace, le temps et la lumière d'une vie.

Une image me visite parfois au sujet de lui et de Claude. Elle est formulée par le compositeur Luciano Berio dans ses entretiens avec Rossana Dalmonte. Il compare la dernière partie de la *Deuxième Cantate* de Webern à « une machine glacée de la contemplation divine, une implacable prière ». La machine, la glace et l'implacable unis à la contemplation divine et à la prière. Des mots… Alors qu'il s'agit de musique, de vie et de mort que rien ne peut approcher, sinon en balbutiant dans un lointain sans écho.

Entre la force, le pouvoir, la quasi-violence émotionnelle de *Wo bist du Licht!,* de *Trois airs pour un opéra imaginaire* et de *Crois-tu en l'immortalité de l'âme* et ce qui se dégage de l'homme devant moi, calme, la respiration fluide, presque douce, exhalant une odeur de tabac, la réalité est plus forte que tout.

Ces dernières œuvres de Claude sont immenses, bouleversantes, peut-être sans danger pour la vie de quiconque. Celui qui me regarde, avec son passé, vit dans cette zone irréversible du « j'ai tué ». Et je sais que, comme ça, pour rien, il pourrait m'abattre.

Claude allait se remettre à la composition de son opéra sur la mort de Tchaïkovski.

En russe, *prostituer* se dit *propousti,* qui ne diffère que d'une syllabe du mot *pardon, prosti(te).*

Prosti/tuer. Pardon/tuer. Tuer le pardon. Tuer pour pardonner. Pardonner le crime. Se prostituer pour pardonner (à) la mort. Certaines morts vous poursuivent avec insistance. Celle de Claude, sans m'atterrer, me scandaliser, ni m'anéantir, est l'une d'entre elles. Elle m'est plus accessible, familière. La seule de laquelle j'ai voulu m'approcher au plus près. Il ne s'agit pas tant de raconter un meurtre que de le retrouver, de le rencontrer, de l'écouter. Laisser surgir ce qu'il a ressenti à sa naissance, au 22, rue du Général-Guilhem.

La nuit envahit leur ciel. Claude et lui voient peut-être à travers ce qui s'offre à eux. Le père et la mère pour Claude. La mère pour Dolzan. Il n'est pas une victime. Claude a été la sienne. Dolzan a planté sa miséricorde dans le cœur des justes au lieu d'aller chercher de l'aide.

Claude a créé après avoir songé à la prêtrise. Il l'a approchée ; la musique l'en a éloigné. Les deux voix d'un choral de Bach, chanté lors d'une messe de minuit, enfant, ont lancé un *appel* plus intense que celui de l'apostolat. Il est entré en création comme d'autres s'engagent en politique ou en religion. Claude avait la foi chrétienne. Il l'acceptait en toute transpa-

rence. Il l'a écrit et dit publiquement sans prosélytisme. Il confiait à Claude Cubaynes, le 4 novembre 1981 : « J'ai la foi de l'amour de Dieu. Le poème de l'enfance spirituelle. "Seigneur, mon cœur ne s'enfle pas" [Psaume 131]. C'est cette foi-là que j'ai gardée très profondément en moi. Une foi, un au-delà, évidemment. Une foi qui fait que je suis toujours, je suis et je serai tout le temps, immortellement ou éternellement, un enfant. Avec finalement une profonde confiance. C'est une foi de confiance que j'ai. Ce n'est pas du tout une foi de peur ou une foi de… Il y a des peurs, mais… ; un petit peu peur de la mort, un petit peu peur de… […] C'est une foi d'abandon, mais une foi d'abandon tellement totale que… […] Je ne peux pas imaginer la notion de péché. »

Cette sensibilité animait son être et sa musique.

Est-ce que Dolzan avait la foi *avant* ces deux nuits d'horreur ? Pratiquait-il ? Priait-il ? Je ne le sais pas. À le lire aujourd'hui, il ne serait pas étonnant que ces voies l'aient aidé en prison. Nombreux sont les criminels incarcérés qui trouvent dans la religion ou la spiritualité une force, un sens, un équilibre, un apaisement. Pour les victimes et les familles, c'est trop peu, trop tard ou tout simplement intolérable. Aujourd'hui, pourrait-il demander pardon pour le mal qu'il leur a fait ? Je ne sais pas. Quelques criminels le font, sincèrement. Victimes et familles n'ont pas toutes la capacité d'entendre cette demande et d'y répondre positivement. Pardonner ne ramènera personne à la vie. Tous le savent. Mais pour la suite du monde…

Je me demande si Claude lui aurait pardonné. Pour quelle raison (m')as-tu fait ça ? On me dira : il n'a pas à lui demander pardon ! Pardonner ne signifie pas

oublier. Certaines victimes arrivent à pardonner. D'autres en sont incapables.

Claude n'est pas du côté du tragique, malgré sa fin. Il ne l'a jamais été. Pour plusieurs, il faudrait résumer sa vie à cela. La vie de Claude va au-delà du geste de Dolzan par sa création. Oui, cette nuit changera leur vie à jamais. La mort et la prison forment un vieux couple entêté. Libéré de l'incarcération, Dolzan restera condamné à revoir ses crimes de guerre intérieure ; puis, il mourra. Il se dira peut-être qu'à cet instant, enfin, il sera délivré de cette vie de souffrance qu'il a imposée à autrui.

Dans le *Prologue pour un Marco Polo,* le vers « ténèbres sur ténèbres » est chanté trois fois. Dolzan a sévi autant de fois, mais pas ténèbres sur ténèbres. Pour les deux premières victimes, je ne sais pas. Pour Claude, ce fut ténèbres sur lumière.

Tuer n'est probablement pas donné à tout le monde. Pourtant… Il suffit parfois de bien peu pour que tout bascule dans l'irréparable. Une étincelle, une goutte de colère, un geste échappé, une mauvaise réminiscence et le mal est fait. Qui n'y a pas pensé au moins une fois ? Cette idée, cette pulsion nous a tous traversés sans jamais se réaliser pour la plupart d'entre nous. Mais si on savait, voyait, ressentait tous les homicides volontaires qui se commettent à chaque instant dans la tête des gens, partout sur la planète, cela serait insupportable. C'est peut-être ce qui se produit, une fraction de seconde, au ralenti, lorsqu'un être, quel qu'il soit, devient un meurtrier à jamais. Alors les titres sont inutiles. Un nom, un prénom, un statut. Qui êtes-vous ? Où vivez-vous ? Que faites-vous dans la vie ? Don Carlo Gesualdo. Le Caravage. Vivier. Pasolini. Tant d'autres. Sans oublier les oiseaux, les insectes,

les rampants et les quadrupèdes, les amphibiens et les végétaux. L'un tue, l'autre pas. J'entends le duc Fabrizio Carafa : « Soyez sans soif, don Carlo, fouet à la main, pour flageller le blanc dos nu de celle qui m'aime devant vous, moi, son amant, fût-elle éprise de votre formidable infirmité. »

Enlever la vie, la prendre, l'arrêter. Est-ce la fin de l'étrangeté pour Dolzan ? Est-il retourné sur la scène de son crime ? Certains tueurs en série le font. Ils veulent revivre la scène, leurs « exploits », contempler leur « œuvre ». D'autres conserveront des objets de la victime – des « trophées » –, prendront des photographies. À leur domicile, en posant simplement le regard sur ceux-ci, ils ressentiront à nouveau le plaisir d'avoir fait souffrir. Leur création ? Peut-être. Un mode de vie ? Assurément.

Si le soleil a gagné Dolzan, c'est durant la nuit qu'il agit, au moment où les substances altérantes, illicites, circulent en lui, l'animent. Elles lui donnent la contenance nécessaire pour franchir le seuil de l'irréversible. Là-haut, le 27 janvier, deux jours après son agression aux ciseaux, Claude termine une lettre à Thérèse Desjardins par ces mots : « Tout autour de moi c'est le silence. » Ce n'est pas le silence de la plénitude, mais celui qui accompagne la peur, les aguets. Peur de mourir. Peur de soi, de lui-même. Peur de sa dépendance aux repaires de prédateurs, laquelle le détourne de sa mission sur terre : composer. Viendra l'immobilité. Celle des victimes, la sienne. Chaque fois, Dolzan reste là. Pervers, il veut être le premier témoin. Il se dit, pendant une fraction de seconde – ou davantage, dans la fulgurance des tempos : « Ce n'est pas moi. C'est le monstre. L'alcool. L'arme. » C'est surtout lui. Chaque jour, des êtres humains mélangent et consomment ces

substances. Atteignent-ils l'extase noire ? Peut-être. Ils ne tuent personne pour autant. Claude a été un « client ». Dans le monde de la prostitution, tarif, durée, conditions sont des mots-clés. Ils transforment un fantasme en service, un vice en possibles sévices.

La vie de Dolzan *culmine* avec la disparition de Claude. Le jeune homme et la mort ; ou la vie en trop. Le petit pasolinien, agacé par un homme qui voulait *mourir d'amour,* a tué celui-ci dans la haine de son corps. Claude est monté avec l'ange noir d'un soir pour quatre cents francs. Peut-être a-t-il pensé l'exciter, le faire fantasmer, créer un jeu de rôles. Nous ne pouvons qu'imaginer. Claude aboli, l'autre vit toujours. Il a « payé sa dette à la société », dit-on. Mais où est-elle, cette société ? Que veut-elle ? Que demande-t-elle ? Le sait-elle seulement ? S'en inquiète-t-elle ?

La musique de Claude sera toujours là. Pour capter ce qui chantait en lui, il suffit de l'écouter, de la jouer ou de lire les partitions. L'essentiel est là. Alors le souhait de Claude aura sa chance : « que les gens pleurent » en l'écoutant. Pleurer parce que nous sommes touchés, remués, déplacés là où nul peut-être ne nous avait entraînés ou ramenés auparavant. Cela fait partie du mystère de la musique et de toute création : offrir un autre versant de la joie. Le sublime permet d'atteindre la sonorité intérieure et fait entendre l'immensité du recueillement.

Aimer un homme ou faire semblant ?

Je le vois. Il est vivant, libre. Il respire. Il arpente les rues vers son rendez-vous. Il porte en lui une musique immense. Composée d'amour, de rêve, d'espoir, d'humanité. Par endroits, mystérieusement, un triste ciment relie ces aspirations : violence, agression, abandon, refus d'amour, trahison. Se loge-t-il dans les

intensités, les pulsions, les fréquences de cette musique spectrale ? Parfois la peur interroge Claude. Certains affirment entendre des voix. Elles leur ordonnent de tuer. Schizophrénie. Claude aussi entend des voix en lui. Elles lui demandent d'aimer et de chanter. Je suis sûr qu'il aurait écrit un nouvel hymne à la joie.

Je ferme les yeux à nouveau. Je regarde loin. Il n'y a ni haut ni bas. Comme dans l'espace. Au centre de la pénombre, celle du cœur peut-être, flotte une zone diaphane. Timide, craintive ? Surveillée, acceptée ? Dolzan a toujours vingt ans. Le 8 mars, un immense vieillissement s'empare de son âme, de son cœur, de ses nerfs. Au théâtre de Ménilmontant, ce soir-là, on joue *La Passion à Ménilmontant.* Traqué, il le sera jusqu'à ce soir d'octobre 1983 où il sera appréhendé par la police, place de Clichy. Contrôle de routine gagnant pour les forces de l'ordre, perdant pour celui qui a balayé trois poussières en autant de semaines.

Il sera condamné, haï, détesté par plusieurs proches de Claude. Pour ce qu'il a fait sous influence, en quelques minutes de rage, le châtiment n'atténuera pas leur tristesse. Ce sera un voyage de vingt-huit années au centre de la broyeuse pénitentiaire. S'il avait commis ses meurtres avant 1981, année où la peine de mort a été abolie en France, il aurait pu être guillotiné. Aux États-Unis, dans un État où la peine capitale est en vigueur, il aurait probablement été exécuté ; ou il se trouverait en attente de l'être dans le couloir de la mort, cette ignominie. Dans ses *Mémoires,* Chostakovitch écrit que la situation du condamné à mort ignorant la date de son exécution est un des thèmes qui l'ont le plus obsédé dans sa vie.

Une fois que vous avez tué, une étrange sensation s'installe en vous. Elle y restera à jamais. Elle s'est

déposée en vous et vivra là, telle une épave au fond de la mer. Mousses, algues, serments, regrets ou remords ne seront d'aucun secours. Ce moment de vie là, dans cette matière organique là, précieuse et précise, ne s'animera plus là. L'humanité est une mosaïque composée aujourd'hui de quelque huit milliards de petites tuiles colorées disséminées sur le globe terrestre où chaque scintillement éclaire ou aveugle l'autre un moment. Les anges et la poussière passent en douceur dans les interstices de la lumière. Que s'y passe-t-il ?

Claude, devrais-je prendre connaissance de tout ce qui t'a fait vivre ? Signes, images, textes, musiques, lieux, personnes ? Non. Le monde, même invisible, est lisible pour qui sait user de ses cinq sens. Ces sens en produisent un sixième parfois ; plus aigu que les autres. On dit que tu avais l'oreille absolue. D'autres ont le regard, la grâce, l'amour et la vie absolus. Des mots. Dans *Crois-tu en l'immortalité de l'âme,* le ténor a cet aveu : « Je n'ai jamais su aimer. » Le voulait-il ? Son cœur, assurément. La soprano lui fait cette demande : « Chante-moi une chanson d'amour. » Il répond un petit « oui » obéissant. Alors, il chante en langue inventée. Assis près du kiosque de musique, j'ai cherché si certaines de ces syllabes correspondaient à une langue d'ici, sur Terre. Presque toutes ont une signification ; en arabe, grec, italien, portugais, allemand, hindi, anglais, japonais, entre autres. Devant cela, tu aurais été réticent, un brin sceptique. Ou alors ton grand rire-totem aurait retenti. À raison : là n'était pas ton but. Les gens n'écoutent pas ta musique pour les mots qu'elle accueille.

Là-haut, Claude espérait-il une jouissance, un certain bonheur, le cœur battant ? Dolzan, lui, s'est dit :

« On va faire ça vite. » Il est parti en laissant une île sans vie derrière lui. Combien de temps s'est-il écoulé entre leur rencontre et sa sortie ?

Le corps perdra de sa chaleur, lentement, al niente. Le sang ni les yeux ne brilleront plus. Imperceptiblement, l'odeur enveloppera son immobilité. La lumière du jour naissant entrera par les fenêtres. À cinq reprises. Où es-tu, lumière ? Où es-tu, Claude ? Où es-tu, cher ami ? Où est cet être en quête d'amour ? Où êtes-vous, cellules cérébrales célébrant le spectre de la nouvelle mélodie, le chant pulsé des cordes vocales amies ? Malgré le lyrisme de sa musique, la nouvelle simplicité dont il se réclamait, l'apparente non-complexité de son écriture musicale, Claude calculait beaucoup. La musique spectrale l'exige. De la « cuisine », diront certains. La recette d'un mets exquis. Les mathématiques sont partout présentes dans la nature, la vie, l'Univers. Certains êtres en sont traversés, éveillés, d'autres pas. Quand on s'attarde aux mathématiques, comme je le fais ici, devant ces bosquets, des splendeurs apparaissent sous nos yeux, à nos oreilles. Les chiffres, les nombres ont leur poésie, leurs possibles. Ils peuvent provoquer le vertige et l'inquiétude. L'infini commence peut-être là où l'éternité change de direction ou manque de temps.

Donner la vie vous change à jamais. L'enlever peut-être davantage. Dolzan a vécu l'un et l'autre. Que se passe-t-il entre les deux ?

Alors, pourquoi ai-je voulu le rencontrer ? Parce qu'il a été le dernier à discuter avec Claude. Parce qu'il a été le dernier à voir Claude vivant. Parce qu'il a été le premier à voir Claude sans vie. Entre ces trois phrases réside un terrible secret.

Dolzan est plus seul que jamais. Il sait qu'il passera

le reste de sa vie dans une cage. Tuer serait donc un passage à vide. Une perte de contact avec la Terre, le temps et soi, d'une intensité bouleversante et suspecte, inadmissible, interdite, scandaleuse pour les humains. Le temps d'une fracture dans l'abandon, un saut dans le vide, sans parachute ni filet. Qu'est-ce qui s'est brisé en lui cette nuit-là ? Devant le square Gardette, regarde-t-il les sentiers pédestres, le kiosque à musique, les arbres enserrant le *Botteleur* de Jacques Perrin ? Sait-il que ce havre de paix recouvre d'anciens abattoirs appelés *tueries* au siècle des Lumières ?

Dolzan, je ne te demanderai pas ce que tu as fait cette nuit-là. Ni à quoi tu pensais. J'aimerais savoir où est cette nuit en toi, maintenant.

Et si c'était Claude qui avait tué Dolzan, en légitime défense ? Cette nuit est leur secret. Claude ne souhaitait pas mourir, ni Dolzan le tuer. Mais tout a basculé. Le déclencheur a été identifié : « En voyant le couteau sur la table, j'ai eu envie de tuer. C'est tout. Il n'y a pas de raison. » *De* tuer, pas *le* tuer. Ce n'est pas anodin. La victime est ignorée, banalisée, chosifiée. Aucun regret. Rien. Un homme est mort ? Je m'en fous. Moi, j'avais une envie à combler. L'écho souterrain d'un boucher remonte à la surface du square. *De* et *le* n'ont-ils fait qu'un pour lui ? Sans la découverte de ce couteau, où seraient cette nuit et ses occupants ?

Dans le noir, sa peur ravive une solitude, l'abandon à sa naissance. « Ô bel enfant de la lumière », ouvre *Lonely Child*. « Il faisait nuit et j'avais peur », clôt le dernier feuillet de *Crois-tu en l'immortalité de l'âme*. Tous les âges vivaient en Claude. Tous les Claude chantaient du Vivier.

Un temps, il avait pensé avoir pour patronyme *Roger*. Claude Roger. À la fois prénoms et noms de

famille. Dans sa bibliothèque, un livre en porte la trace : *A Tale of Two Cities* de Charles Dickens. Sur la page de garde, il a écrit à la mine de plomb :

~~l'enfant prodige~~
~~Souvenir fixe~~
~~Souvenirs en creux~~
oratorio Solitaire
Candide
Claude Roger
Terrains vagues
un oratorio
Vague à l'âme
Rondo
un Rondo pour Candide
la dernière Sonate

Suit, sur la première page de la préface :

le sexe des anges
Participe passé

Plan pour un oratorio ? Les tableaux d'un opéra ? Les épisodes d'un film ? Les chapitres d'un livre ? Titres possibles pour une œuvre en cours ? Certains mots sont raturés, d'autres soulignés, encerclés, regroupés. Le compositeur jauge, choisit, élimine sans faire disparaître pour autant. Sous « Rondo », on distingue le tracé d'un nom et d'un chiffre effacés : Utrecht 7. En 1972, Claude avait séjourné quelques mois dans cette petite ville de Hollande. Il y avait notamment étudié la musique électroacoustique. Qu'il ait inscrit ce nom, dans un premier temps, à la suite de « Vague à l'âme », montre l'importance qu'il y accordait. Il rem-

place le nom d'une ville par celui d'une forme musicale. La rédaction de ces mots précède probablement son dernier séjour à Paris. On retrouve les thèmes chers au compositeur : l'enfance, la réminiscence, la solitude, l'isolement, la tristesse, les figures de la littérature, les formes musicales, son identité, la fin, la sexualité (réelle, imaginaire, imaginée), le temps.

À son dernier été à Paris, il ira voir le film *Passion* de Jean-Luc Godard. « Génial et sensuel », écrira-t-il à Thérèse. Au début, le solo de contrebasson qui ouvre le *Concerto pour la main gauche* de Maurice Ravel se fait entendre. Il accompagne une traînée de fumée blanche derrière un avion de ligne. Elle coupe le ciel en deux. Pendant quelques secondes, le très grave sonore et la haute altitude aérienne s'offrent au spectateur dans un plan-séquence qui glisse côté cœur.

Le 7 janvier 1982, Claude et moi étions dans la salle Claude-Champagne de l'école Vincent-d'Indy pour un concert. Le pianiste suisse Harry Datyner avait interprété ce concerto de Ravel avec l'Orchestre symphonique de Montréal sous la direction de Kazuyoshi Akiyama. Au programme figuraient également la création de *Spirales* de Philippe Hersant de même que le *Prélude à l'après-midi d'un faune* et *La Mer* de Claude Debussy.

Passion s'ouvre sur un avion dans le ciel. *La Mort de Maria Malibran* se termine par un avion dans le couchant.

Sur son exemplaire d'*Iphigénie* de Jean Racine, Claude a mis entre crochets ces vers de la première scène du deuxième acte :

> Et moi, toujours en butte à de nouveaux dangers,
> Remise dès l'enfance en des bras étrangers,

Je reçus et je vois le jour que je respire,
Sans que mère ni père ait daigné me sourire.
J'ignore qui je suis. Et pour comble d'horreur,
Un oracle effrayant m'attache à mon erreur,
Et quand je veux chercher le sang qui m'a fait naître,
Me dit que sans périr je ne me puis connaître.

NOTE DE L'AUTEUR

Les œuvres, les textes et les lettres de Claude Vivier cités dans ce livre sont reproduits avec l'aimable autorisation des Amis de Claude Vivier.

Les lettres de Claude Vivier se trouvent aux archives des Amis de Claude Vivier. Les lettres de Clarence Barlow et de Janine Euvrard, également déposées dans les archives des Amis de Claude Vivier, sont citées avec l'autorisation des auteurs.

Les manuscrits et notes de travail de Claude Vivier reliés aux œuvres suivantes ont été consultés dans le Fonds Claude Vivier aux Archives de l'Université de Montréal, qui en ont autorisé la reproduction :

Crois-tu en l'immortalité de l'âme, 1983. Composition manuscrite. P023/D4,0008.

Tchaïkovski, 1982. Composition manuscrite. P235/D4,0061.

Trois airs pour un opéra imaginaire, 1982. Composition manuscrite. P0235/D4,0062, 0063, 0064.

Wo bist du Licht!, 1981. Composition manuscrite. P0235/D4,0065,0066.

Pour tracer le portrait du jeune Pascal Dolzan à quatorze ans, j'ai consulté les articles « Mômes à vendre » et « La prostitution au masculin » des jour-

nalistes Guy-Hervé Perron et Thierry Le Merre, parus dans le journal *Libération* les 20 et 21 décembre 1977. Les propos du jeune Pascal Dolzan cités dans ce livre proviennent de ces articles.

Pour écrire le récit des meurtres, de l'arrestation et du procès de Dolzan, j'ai consulté principalement les articles parus dans deux numéros de la publication *Le Gai Pied Hebdo* : celui des journalistes Hugo Marsan et Roland Surzur (nº 92, 5 novembre 1983) ; et celui du journaliste Jacques Voignier (nº 245, 22 novembre 1986). Également, l'article du journaliste Laurent Gally paru dans le journal *Libération* en novembre 1986, dans lequel il établit clairement que le « Pascal » des articles « Mômes à vendre » et « La prostitution au masculin », parus dans le journal *Libération* les 20 et 21 décembre 1977, est bien Pascal Dolzan. Et ceux du journaliste Renaud Vincent, parus les 13 et 14 novembre 1986, dans le journal *France-Soir*. Les autres propos de Pascal Dolzan cités dans ce livre proviennent de ces articles. La « lettre de Cavales : procès à Tarbes, novembre 1992 » est disponible en ligne : docplayer.fr/138917695-La-lettre-de-proces-de-tarbes-nov-mutinerie-supplement-a-cavales-n-4-sommaire-l.html.

L'article « La perpétuité plus cinq ans », paru dans le journal *Dernières Nouvelles d'Alsace* est disponible en ligne : sitemap.dna.fr/articles/200906/24/la-perpetuite-plus-cinq-ans,region,000012589.php.

L'arrêt du 14 novembre 1986 provient du greffe de la cour d'assises de Paris.

L'ensemble des œuvres de Claude Vivier est publié par la maison de disques Boosey & Hawkes.

Les lecteurs curieux pourront consulter les documents suivants à l'adresse claudevivierdocuments.blogspot.com, un site mis en ligne par l'auteur :

1. *Conférence de Claude Vivier au Studio Feedback de Cologne, Allemagne,* 1er novembre 1982 ;

2. *Conférence de Claude Vivier au Centre culturel canadien de Paris, France,* 23 novembre 1982 ;

3. *Pour le temps qui dure. « Claude Vivier, de la musique avec toute chose ».* Série de quatorze émissions (trente minutes chacune), dont huit entretiens avec Claude Vivier au micro de Claude Cubaynes. Diffusées à l'antenne de Radio-Canada, du 2 au 15 novembre 1981 ;

4. « "Le mysticisme onirique" *Kopernikus,* L'opéra de Claude Vivier », entretien avec Rober Racine, Virus Montréal, mai 1980 ;

5. *La Bibliothèque de Claude Vivier.*

REMERCIEMENTS

Merci à Robert Lévesque et Jean Bernier pour leur écoute, leur confiance et leurs encouragements constants tout au long de l'écriture de ce livre.

Merci à M^me^ Thérèse Desjardins, présidente des Amis de Claude Vivier, qui, dès mon premier appel, m'a dit « oui » et m'a donné accès si généreusement et librement aux manuscrits de Claude, à ses lettres parisiennes et à sa bibliothèque, et a pris le temps de replonger dans sa mémoire pour répondre à toutes mes questions.

À Paris, merci à M^me^ Françoise Coursaget, amie et voisine de Claude, rue du Général-Guilhem, pour son accueil, son temps et ses confidences ; à M^me^ Janine Euvrard, amie proche de Claude, qui m'a si généreusement accueilli chez elle pour me raconter avec le plus de précision possible la journée du 12 mars 1983, entre autres ; à M^me^ Françoise Thinat, pour son accueil et les merveilleux récits de ses rencontres « au piano » avec Claude.

Un merci tout particulier à M. Michel Régaldo-Saint Blancard qui a pris le temps de répondre par écrit à toutes mes questions au sujet de la procédure judiciaire du procès de Pascal Dolzan et du droit pénal en France, et grâce à qui j'ai pu consulter l'arrêt du 14 novembre 1986.

Je remercie Caroline Gagnon, chargée de projet au

Goethe-Institut de Montréal, d'avoir aimablement retranscrit puis traduit de l'allemand l'extrait de la conférence de Claude Vivier prononcée au Studio Feedback, à Cologne, le 1er novembre 1982.

Enfin, qu'il me soit permis de remercier, de manière toute spéciale, Kateri Hélène Racine et Louise Racine pour leur indéfectible soutien.

Je dois mentionner les personnes suivantes qui, par leur écoute, leur collaboration et leur enthousiasme m'ont permis de poursuivre l'écriture de ce livre : Éléonore Aubut-Robitaille, Clarence Barlow, Roger Bellemare, Sophie Bourque, Paul Chamberland, Claude Crousier, René-Daniel Dubois, Alain Féron, Nadia Fezzani, Mercedes Font, Alain Fourchotte, Ingrid Fritsch, Frank Harders-Wuthenow, Marie-Claude Lalande, Guy Lapierre, Sylvie Lecat, Bernard Lodier, Normand Lussier, Sylvaine Martin, Koula Mourikis, Pascal Nègre, Michèle Ouimet, Lyzane Potvin, John Rea, Élisabeth Recurt, Colette Tougas, Lorraine Vaillancourt, Laurent Vilarem ; le Fonds Claude Vivier de l'Université de Montréal ; les Amis de Claude Vivier ; *Le Gai Pied Hebdo,* Paris ; le MANCA, Nice ; *Libération,* Paris ; l'Akademie der Künste, Berlin.

Crédits et remerciements

Les Éditions du Boréal remercient le Conseil des arts du Canada ainsi que le gouvernement du Canada pour leur soutien financier.
Canada

Les Éditions du Boréal sont inscrites au Programme d'aide aux entreprises du livre et de l'édition spécialisée de la SODEC et bénéficient du Programme de crédit d'impôt pour l'édition de livres du gouvernement du Québec.
Québec

Licence enqc-13-1012473-LIQ2135909 accordée le 24 octobre 2023 à rober-racine

Ce livre a été imprimé sur du papier certifié FSC

MISE EN PAGES ET TYPOGRAPHIE :
LES ÉDITIONS DU BORÉAL

ACHEVÉ D'IMPRIMER EN OCTOBRE 2023
SUR LES PRESSES DE L'IMPRIMERIE GAUVIN
À GATINEAU (QUÉBEC).

COLLECTION LIBERTÉ GRANDE

Rober RACINE

Au square Gardette

En mars 1983, à Paris, le compositeur Claude Vivier est assassiné par un garçon de vingt ans qu'il a, dans un bar-café de Belleville, invité à le suivre chez lui. Dans son appartement du square Gardette où, alors, Vivier travaille à une œuvre chorale, *Crois-tu en l'immortalité de l'âme,* sa mort rend prophétique la partition inachevée. Rober Racine, l'ami des dernières années de Vivier, s'interroge sans conclure sur les indicibles liens entre le meurtre et la création. Il livre un pénétrant témoignage sur le parcours d'un enfant abandonné, artiste doué, créateur passionné, qu'un autre enfant, également abandonné, a rayé de la vie à coups de poignard et de nuit.

Licence enqc-13-1012473-LIQ2135909 accordée le 24 octobre 2023 à rober-racine